عبدالفتاح كيليطو

الأدب والارتياب



19.5.2016



عبد الفتاح كيليطو

الأدب والارتياب

دار توبقال للنشر

عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار

بلفيدر، الدار البيضاء 20300 - المغرب

الهاتف / الفاكس: 23.23.34.22 05 (212) - 38.40.40.22 05 (212)

الموقع: www.toubkal.ma - البريد الإلكتروني: contact@toubkal.ma

Twitter: @ketab_n

للمؤلف في دار توبقال

الحكاية والتأويل، ط2، 1998

أبو العلاء المعري أو متاهات القول، ط1، 2000

المقامات، ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، ط2، 2001

لسان آدم، ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، ط2، 2001

حصان نيتشه، ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، ط2، 2005

الغائب، ط3، 2007

من شرفة ابن رشد، ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، ط1، 2009

الكتابة والتناسخ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، ط2، 2009

الأدب والغرابة ط9، 2012

بالفرنسية :

La Langue d'Adam, éd 1, 1995

Twitter: @ketab_n

ثم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الثانية، 2013
©جميع الحقوق محفوظة

Twitter: @ketab_n

المعرفة الأدبية : ردمد 3733-2028
الايداع القانوني : 2007/0226
ردمك : 0-13-496-9954-978

نموذج

حسب القدماء، سمي الشاعر شاعرا «لأنه يشعر ما لا يشعر غيره، أي يعلم». كيف يفطن إلى ما لا يفطن إليه سائر الناس؟ من أين يأتيه العلم الذي ينفرد به ؟ من تابع غيبي يملي عليه أبياته، فلا ينطق بالشعر بمحض إرادته، وإنما مدفوعا بقوة ليس بمقدوره صدها ؛ ليس هو، بالضبط، صاحب القول، لأن القائل الفعلي شيطان يتقمصه ويتكلم على لسانه.[1]

مع تكون الإمبراطورية العربية وما صاحبها من تحولات ثقافية، لم يعد الشاعر يعتبر ناطقا باسم تابع ولم يعد بالتالي محط علم خارق. تلاشى التابع وغاب عن الوجود، ومن بين أسباب اندثاره تطور التفكير في الصناعة الشعرية بمختلف عناصرها ومكوناتها. ظلت أسرار البلاغة، في السياق الجديد، محيرة طبعا، بيد أنه عوض إضافتها إلى كائنات غير مرئية، اعتبرت ظواهر لسانية خالصة ؛ ما كان يبدو سرا غامضا صار محل دراسة وتمحيص من قبل العروضيين والبلاغيين والنقاد. لم يعد الشيطان حينئذ إلا ذكرى أدبية، موضوعا هزليا يرد في نصوص نثرية مثل **رسالة التوابع والزوابع**. صار التركيز على اكتساب صناعة الشعر، وبرز الشاعر الذي يوظف أساليبها وأنساقها، بدل الشاعر الملهم من قوة خفية. وفي هذا الصدد فإن اللغة الواصفة للمهارة الشعرية تكشف التحول الذي طرأ، إذ يشبه الشاعر بالصائغ والجوهري، كما يشبه بالحائك والنساج؛ وككل صانع، يعطي صورة خاصة للمادة التي يشتغل عليها (اللغة)، وينتج أشعارا بمثابة أنسجة موشاة مزركشة، وجواهر منقوشة

1. التعارض بين النبوة والشعر يعود في جانب منه إلى أصل القول أومصدره، إلهي في الحالة الأولى، شيطاني في الثانية. تجد هذا مفصلا عند ت. إيزوتسو، **الله والإنسان في القرآن**، الفصل السابع.

Twitter: @ketab_n

مرصعة. ربما صار العالم شيئا ما فاترا بعد اختفاء الشياطين الملهمة، غير أن جهودا بذلت من أجل تدارك ذلك عبر رونق البلاغة وفخامتها.

هذا التطور مرده إجمالا إلى انتشار الكتابة. طردت الكتابة الشيطان الملهم وفي الوقت ذاته جعلت من ناقل الشعر وراويه شخصا عديم الجدوى أو ذا دور ثانوي. فيما مضى كانت إذاعة الشعر شفوية بالأساس، فكان لكل شاعر راو يحفظ عن ظهر قلب أشعاره ويسهر على نشرها. مع شيوع دواوين ومجموعات شعرية، فقد الراوي تدريجيا مبرر وجوده وظهر شخص آخر، الشارح الذي يتكفل بفحص الأشعار وتفسير ما غمض منها وتحليل خصائصها الأسلوبية.

نتجت عن الكتابة ممارسة أخرى، الإجازة، بمعنى الرخصة التي يمنحها المؤلف أو أحد رواته لتبليغ نص من النصوص. ومن المعلوم أن هذه الممارسة قد كرسها الحديث النبوي، وما صاحب جمعه من تدقيق في عدالة الرواة وصحة النصوص وخلوها من الأخطاء والانحرافات. ومن المعلوم أيضا أن الإجازة تقتضي ذكر العلماء الذين قرئ عليهم هذا الكتاب أو ذاك. ومبدئيا عندما يجيز مؤلف نصوصه فإنه يحكم على نفسه بأن لا يدخل عليها أي تعديل، وهذا على الأقل ما حصل للحريري : اقترح عليه أحد القراء صياغة أبلغ لإحدى عباراته في **المقامات**، ومع إقراره بوجاهة المقترح وجودته، رفض الأخذ به لأنه سبق أن أجاز سبعمائة نسخة من كتابه.

تعمل الإجازة بلا شك في حقل الأدب العالم، أي المكتوب. أما الأدب الشعبي فلا يعيرها أي اهتمام، لأنه في الغالب خال من أسماء المؤلفين، ولا يخضع لمراقبة ناقل مأذون له وموثوق به؛ ولهذا فإن مخطوطات **ألف ليلة وليلة** تختلف فيما يتعلق بعدد الحكايات وترتيبها ومحتواها. إلا أنه سواء أتعلق الأمر بالأدب العالم أم بالأدب الشعبي، فإن الحكي يعني تبليغ كلام، حقيقي أو متخيل؛ كل سرد يقدم نفسه كسرد مروي، منسوب أو مضاف. في **الليالي** لا تأخذ شهرزاد الحكايات على عاتقها، وإنما تنسبها إلى مؤلف غير مسمى وجماعي، وتستهلها بعبارة «بلغني أن» أو «يحكى أن»؛ تنقل حكايات سبقت روايتها ويعود أصلها إلى ماض غير محدد، مما يعني أن مصدر الكلام غير معين في الحكايات الشعبية. وبالمقابل فإن المصدر محدد ومسمى إلزاميا

Twitter: @ketab_n

في الأدب العالم ؛ تبدأ مقامات الهمذاني كلها بعبارة : «حدثنا عيسى بن هشام قال».

هل غاب التابع أو الشيطان الملهم فعلا ؟ هذا الكائن الخفي تقمص في الواقع، وبكل بساطة، مظهرا آخر وشخصية أخرى. له الآن قسمات شخص متسلط يتحكم في كل خطاب، شعري أو نثري، شفوي أو مكتوب.

هذا ما نلاحظه في الليالي. عندما ذهبت شهرزاد عند شهريار، كانت تعلم أنها لن تؤجل موعد موتها إلا بسرد حكايات. لكن كيف ستنفذ مشروعها؟ كيف ستولد عند الملك الرغبة في الإصغاء إليها ؟ «كانت قد أوصت أختها الصغيرة وقالت لها : إذا توجهت إلى الملك أرسلت أطلبك، فإذا جئت عندي [...] فقولي: يا أختي حدثينا حديثا غريبا نقطع به السهر، وأنا أحدثك حديثا يكون فيه الخلاص إن شاء الله». ليس بمقدور شهرزاد قطعا أخذ مبادرة الحكي، لن تستطيع الكلام إلا بترخيص بين وصريح من الملك، فاحتالت بواسطة أختها لتوقظ لديه الرغبة في الإنصات. وحسب بعض النسخ فإن الملك أمر، عندما توقفت شهرزاد عن الحكي في الليلة الواحدة بعد الألف، أن تدون حكاياتها. شهريار وحده بإمكانه اتخاذ قرار التدوين؛ لا يكون الكلام، والكتابة، إلا بإذنه أو بأمر منه[2].

نلاحظ هذا أيضا في كليلة ودمنة. فعلى هامش الأمثال التي تشكل جوهر الكتاب، يوجد فصل يروي قصة تأليفه، وآخر قصة نقله إلى الفارسية. نعلم هكذا أن علاقة بيدبا، مؤلفه، بملك الهند، كانت متوترة، وأن خطرا كان يحوم حوله، وهي وضعية تذكر بوضعية شهرزاد أمام شهريار. وكما في الليالي، يأتي الانبساط بعد الأزمة، وإعترافا من الملك بقيمة بيدبا، يطلب منه أن يصنع له كتابا يبقى له «ذكرا على غابر الدهر». والجدير بالملاحظة أن ترتيب الكتاب يعكس أيضا الأمر الملكي، فالملك يحدد في بداية كل فصل الموضوع الذي تتعين معالجته.[3]

2. عهد إلى كتاب ديوانه بتسجيل الحكايات، وليس إلى شهرزاد مع أنها أديبة تملك ألف كتاب، فالكتابة نشاط رجولي، وحسب علمي ليس في الثقافة العربية القديمة كتاب من تأليف امرأة أو منسوب إليها. لم يكن بإمكان النساء، إلى العصر الحديث، الطموح إلى وضع الكاتب أو المؤلف، ولا حتى إلى وضع الناقل أو الناسخ، مع بعض الاستثناءات طبعا. أكيد كانت هناك نساء متعلمات، عالمات، شاعرات، غير أن إنتاجهن كان في أغلب الأحيان مقصورا على الشفوي.

3. بعيدا عن الأمثال، يستعير التوحيدي هذه الصيغة في الإمتاع والمؤانسة لعرض مسائل أدبية وفلسفية. فخلال سبعة وثلاثين ليلة يقترح أحد الوزراء المواضيع التي يتناولها المؤلف، وكما في قصة شهرزاد، تتم

Twitter: @ketab_n

عندما انتهى بيدبا من تأليف كتابه، قرأه أمام الملك وحاشيته، ثم أوصى بمنعه من التداول: «أسأل الملك أن يأمر بتدوين كتابي هذا كما دون آباؤه وأجداده كتبهم وأن يأمر بالاحتياط عليه، فإني أخاف أن يخرج من بلاد الهند فيتناوله أهل فارس إذا علموا به فيذهب. والآن لا يخرج من بيت الحكمة». المفارقة أن الكتاب الذي خصص أصلا للإشادة بمآثر الملك، يجب أن يحجب ويظل بعيدا عن الأنظار. بقراره هذا، حكم بيدبا على نفسه بأن لا يقرأ؛ لقد كتب كتابا لا يجوز أن يفتح، كتابا يذكر بالكنز الذي يتعذر بلوغه لأنه في مغارة تحت حراسة تنين رهيب، وكل من تسول له نفسه الاقتراب منه يلقى الموت.

من الواضح أن بيدبا يحظر بالأساس ترجمة كتابه، معتبرا إياه ملكا قاصرا على«بلاد الهند». تترتب عن هذا الموقف قطيعة عنيفة: عندما نرفض أن يترجمنا الآخرون، فإننا في الوقت ذاته نرفض أن نترجمهم. إلا أن الكتاب، وعلى الرغم من كافة الاحتياطات، «خرج» من بلاد الهند وانتقل إلى لغات أخرى. ولقد فرضت ترجمة ابن المقفع نفسها بقوة، إلى درجة أننا لا نكاد نجد أحدا يهتم بالأصل الهندي، وبالأحرى النص الفارسي الذي نقل عنه ابن المقفع.

كان ابن المقفع يعتبر نقل المعرفة واجبا، وكانت تحدوه رغبة أكيدة في إنقاذ الأدب الفارسي وإظهار ثرائه وأهميته أمام الشعر العربي. وعلى ما يبدو، كان يخاطب على الخصوص من يحيطون بالخليفة ويدورون في فلكه. يشير في مقدمته إلى أن نقل الحكمة لا يستهدف الناس كافة، أو على الأصح ليس بنفس الدرجة. فعلى الرغم من أن مؤلفي الأمثال «يلتمسون أن يعقل عنهم»، فإنهم يتعمدون حجز الفهم (الإمساك عن الكلام وحفظ السر لازمة تفرض نفسها في كليلة ودمنة). فالمثل، الذي ينظر إليه كأداة لنشر المعرفة، هو أيضا وسيلة للضن بها وادخارها للفلاسفة. يتحمل كتاب بيدبا، حسب ابن المقفع، قراءتين، الأولى سطحية للسخفاء، والثانية عميقة للحكماء؛ وبما أنه مفتوح لمقاربتين، فإنه في الواقع يشتمل على كتابين مختلفين. وهكذا أقام بيدبا عقبتين في وجه القارئ، فلم يكتف بمنع إذاعة الكتاب عندما أودعه غياهب الخزانة

المحادثات بالليل وتتوقف عند الصبح.

Twitter: @ketab_n

الملكية، وإنما كتبه بحيث تظل دلالته الحقيقية محجوبة عن القراء فلا تلمحها إلا قلة محظوظة.

مع المكتوب تنشأ التفرقة بين الخاصة والعامة، التي تحيل إلى شكلين أدبيين متميزين، كما يتأسس عهد الرسالة التي تحتمل دلالتين ووجهين، أي نمط من الإنشاء مبني على الكتمان والإخفاء. هذه الحيلة الخطابية شائعة في الثقافة العربية، ويكفي التذكير بأبي العلاء المعري الذي يومئ إلى أن ديوانه **لزوم ما لا يلزم** يتضمن رسالة خفية، كما يمكن ذكر الصوفيين الذين ينصحون مريديهم بعدم الإعلان عن مكاشفاتهم؛ ومن جهتهم لم يكن الفلاسفة يوجهون ما يكتبون إلا لأقلية ويحظرون تلقين بعض المعارف لـ «الجمهور»[4] (يندهش قارئ **حي بن يقظان** من كثرة ورود كلمة «سر»و«رمز» و«إشارة» و«حجاب»في هذا المصنف). وكما نرى فإن الأمر يتعلق بفن من الكتابة يمليه الاحتراس والخوف من المضايقة والاضطهاد.[5] فما كل ما يعلم يقال، وليست الحقيقة مقبولة عند كل الناس، وفي بعض الحالات يكون الكشف عنها فعلا ذميما يستوجب اللوم لأنها قد تثير الفتنة في الأذهان والاضطراب بين الناس.

يستشف من افتتاحية العديد من المصنفات قلق مرده كون الكتابة مليئة بالمخاطر، ويتعين بالتالي التزام الحيطة والحذر. افتتح الجاحظ كتاب **البيان والتبيين** بالتعوذ من فتنة القول، سائلا الله أن يجنبه من السلاطة والهذر، ومن العي والحصر. يتهدد المؤلف عيبان، الغرور والغطرسة من جهة، والعجز عن الكلام من جهة أخرى. وإذا كان «العجب بما نحسن» يذهل ويضلل، فإن العي يحكم على المرء بالانكماش والانقباض، وقد يترتب عنه، في حالات استثنائية، التردد في تنفيذ الأمر الإلهي. ولعلة ما افتتح الجاحظ كلامه عن البيان بالتركيز على العي، وعلى ما حدث للنبي موسى الذي كره، في البداية، الذهاب إلى فرعون، متعللا بضيق صدره واحتباس لسانه («واحلل عقدة من لساني يفقهوا قولي»).

الارتسام الذي نخرج به من قراءة **البيان والتبيين** أن الكلام والكتابة

4. في هذا السياق كتب ابن النديم في **الفهرست** : «كانت الحكمة في القديم ممنوعا منها إلا من كان من أهلها، ومن علم أنه يتقبلها طبعا».

5. انظر ليو شتراوس، **الاضطهاد وفن الكتابة**.

Twitter: @ketab_n

مرتبطان بانزعاج قد يبلغ حد الخوف والذعر، فكأن المؤلف، كيفما كان شأنه ومهما كان شكل تأليفه، محل ريبة صريحة أو غامضة، ولهذا قيل : لا يزال المرء في فسحة من أمره ما لم يقل شعرا أو يؤلف كتابا. ذلك أن الخطر ماثل والعدو بالمرصاد. أي عدو؟ يصف الجاحظ في البيان أساسا الحرب المفتوحة بين الخطباء، وفي **كتاب فصل ما بين العداوة والحسد** يتحدث عن الصراع الذي يفرق أصحاب القلم. لكن الأهم من هذا ملاحظة مفاجئة نجدها في **كتاب الحيوان**، مفادها أن القارئ عدو الكاتب. قد لا يكون القارئ عدوا صريحا، إلا أنه في الخفاء يبحث عن الثغرات وعن نقط الضعف بهدف التهجم على الكتاب والنيل من مؤلفه. ليست الصداقة أساس العلاقة بين القارئ والكاتب، وإنما، على العكس، الضغينة والكراهية والحرب. ومن ثم لا بد للكاتب أن يتذكر على الدوام أنه يخاطب متلقيا بالضرورة معارضا ومعاديا : «وينبغي لمن كتب كتابا أن لا يكتبه إلا على أن الناس كلهم له أعداء». وويل لمن ينسى هذه القاعدة ولا يكون دوما في حالة استنفار قصوى !

إذا كان الناس كلهم أعداء الكاتب، فهل الكاتب من جهته عدو الناس كافة؟ على الأقل يعرف أنه محل ريبة لمجرد أنه يكتب، فكأنه مقترف لذنب يجب التكفير عنه؛ ولذلك تراه يتودد إلى القراء ويفاوضهم سعيا منه إلى استمالتهم وإضعاف شوكتهم وإبطال كراهيتهم. ولا أعرف مؤلفا اهتم بالقارئ العدو كما فعل الجاحظ، فهو يشركه في مشاريعه ويدعو له («حفظك الله»...، «أكرمك الله... »)، وفي كل لحظة يلتفت إليه ليتأكد من انتباهه ويذكي اهتمامه. إذا سلمنا بأن القارئ عدو، فالنتيجة الحتمية أن كل كاتب في وضعية شهرزاد، وكل قارئ في وضعية شهريار !

يجب الاحتراس من الآخرين، ولكن أيضا وبالأحرى من النفس، ذلك أن الكاتب عدو نفسه، والخطر موجود في عقر داره. «فليعلم [العاقل] أن لفظه أقرب نسبا منه من ابنه [...] ولذلك تجد فتنة الرجل بشعره، وفتنته بكلامه وكتبه، فوق فتنته بجميع نعمته». لا أعرف قولا أقسى وأشنع من هذا، لأن الجاحظ يوحي بأن المؤلف، عند المفاضلة، لن يتردد في التضحية بابنه وقرة عينه من أجل شعره أو كتابه، من أجل حبر على ورق... والحال أن الجاحظ يتحدث عن المؤلف العاقل، فليت شعري كيف يكون حال غير العاقل ؟ لنقل،

Twitter: @ketab_n

درءا للفزع، إن ما قصده الجاحظ أن فتنة اللفظ تلقي غشاوة على بصر المؤلف وتفقده حاسة التمييز، فكما أنه يتغاضى عن صفات ولده القبيحة أو يهون من شأنها، فإنه لا يرى عيوب منظومه ومنثوره. إلا أن ما يغيب عن تنبهه ويقظته هو حتما ما يبدو جليا واضحا للقارئ، العدو بالتحديد.[6]

في الحالات القصوى قد تفضي فتنة القول إلى الرغبة في معارضة كتاب الله. والمعروف أن المعارضة (أو ما يسمى التقليد) أساس الشعر العربي، وفي مظهرها السطحي تكون إنشاء قصيدة تحاكي قصيدة سابقة مع مراعاة الوزن ذاته والقافية ذاتها وفي كثير من الأحيان المعنى ذاته. وغالبا ما يتجلى الابتكار والطرافة في إضافة بعض التفاصيل والجزئيات، في تنويعات دقيقة وانحرافات خفيفة عن المعنى الأصلي. تذكر المعارضة بألعاب المصارعة لأنها تهدف إلى القضاء على الخصم، أي الشاعر السابق، فهي ظاهريا تدين له بالولاء، لكنها في الواقع تسعى إلى التفوق عليه وتحذوها الرغبة في الاستحواذ على مكانه. ولهذا السبب، ولأسباب أخرى، فإنها تثير الاستنكار والشجب عندما يتعلق الأمر بكلام الله.

ولا شك أن الحذر من النفس هو ما يفسر عادات أدبية وإنشائية تبدو لأول وهلة مدهشة، مثلا نسبة نصوص إلى مؤلفين آخرين. أكيد أن الانتحال ظاهرة شديدة التعقيد، تمتزج فيها أسباب سياسية ودينية، غير أنه ليس من المستبعد أنها تهدف كذلك إلى محاربة الغرور. فعندما ينسب مؤلف نصه لمؤلف آخر، أو ينشره باسم مستعار، فإنه يبتعد شيئا ما عن نفسه ويصد الفتنة المداهمة ويصمد أمامها.[7]

ومما يلفت الانتباه أيضا في النصوص القديمة وفرة الاقتباسات والاستشهادات. لهذه الظاهرة وظيفة تعليمية بلا شك، إلا أنه بخلاف ما قد يتبادر إلى الذهن، فإنها ليست مرتبطة بالكسل أو بضعف المقدرة الإبداعية، بل

6. كيف ينبغي أن يتصرف المؤلف للتخفيف من شرهه وغلوائه، بحيث ينظر إلى ما سطره بشيء من الهدوء والسكينة ؟ ينصحه الجاحظ بالتريث وبأن «لا يرضى بالرأي الفطير» ؛ بتعبير آخر، يتعين عليه أن لا يتسرع بنشر كتاباته وإذاعتها، أن ينحيها جانبا إلى أن تضعف فورة الحماس وتنفل شوكة الفتنة. حينئذ سيمكنه معاودة النظر إليها وقد ثاب إلى رشده، وسيكون حكمه عليها أقرب إلى الصواب، أي أقرب إلى حكم أجنبي، حكم القارئ المتربص. ولكن هل سيبقى راغبا، مع مرور الزمن وانطفاء غواية اللفظ، في نشر كتاباته ؟

7. نجد في رسالة القيان للجاحظ مثالا ربما فريدا لنص منسوب ليس إلى مؤلف واحد كما جرت العادة بذلك، وإنما إلى جماعة من المؤلفين.

Twitter: @ketab_n

هي عملية من الصعوبة بمكان، وذلك ما أشار إليه ابن عبد ربه عندما قال إن «اختيار الكلام أصعب من تأليفه». ولهذا اعتبرت «السرقات» فنا متشعبا أجهد النقاد أنفسهم للإحاطة بجوانبه. وفي هذا الصدد لنتذكر أن ابن الخشاب أشاد بمقامات الحريري لأنه «خطف أكثرها من مواضع يدل تهديه إليها على فضل بارع». هكذا فإن السرقة أساس ما اعتبر في وقت من الأوقات أعظم كتاب في الأدب العربي ! وليس من المفارقة أن يضيف ابن الخشاب أن الحريري كان «مكبا عليها صارفا مدة مهله فيها وهو ينقح فيها اللفظة بعد اللفظة ويستشفها في كل لحظة، فهي بنت عمره وبكر دهره»، أي أنه كرس حياته لإنجاز سرقة تتسم بالكمال. أكيد أن سرقة الكلام أصعب من تأليفه...

قد يكون الاقتباس قناعا يخفي ما يعتقده المؤلف، لكنه لا يحصن تماما من يركن إليه. فانتقاء الكلام، وتنسيقه، وما ينتج عن ترتيبه من ملاءمة أوتعارض بين المعاني، كل هذا يورط المقتبس ويكشف ميوله وطريقة تفكيره، ولقد صدق من قال إن اختيار المرء قطعة من عقله. وهكذا فإن مزاج الجاحظ يظهر في كل صفحة من كتبه رغم أن جل كلامه اقتباس ورواية؛ ثم إن أسلوبه في التقريب بين النصوص يبعث على الدهشة وقد يثير الاستياء، كما لاحظ ذلك ابن قتيبة في **تأويل مختلف الحديث**، بصفة كاريكاتورية : «ويقول : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم، ويتبعه قال الجماز وقال إسماعيل بن غزوان كذا وكذا من الفواحش، ويجل رسول الله صلى الله عليه وسلم عن أن يذكر في كتاب ذكرا فيه، فكيف في ورقة أو بعد سطر وسطرين».

وهذا يقودنا إلى مسألة الاستشهاد بالبدعة أو الفكرة الشاذة، حتى وإن كان القصد إنكارها وتفنيدها. قد تكون النتيجة عكس ما يكون متوقعا، لأن الاقتباس يلفت الانتباه إلى أفكار كانت ستهمل وتنسى لو لم تشجب ولم تحارب. لنتذكر الكتب التي أدينت وأتلفت، ومع ذلك بقيت آثار منها على شكل مقاطع وشذرات في المصنفات التي ذمتها وانتقدتها. وفي بعض الحالات قد يثير الاقتباس الريبة ويولد الظن بأن في الأمر تواطؤا. فمن يدري، قد يكون المقتبس ماكرا مخادعا، يخشى أن يعلن آراءه فينسبها إلى مبتدعين مشهورين. وقد يكون سليم النية، ومع ذلك يتهم بترويج أفكار تعتبر ضالة. يروي الغزالي في **المنقذ من الضلال** أنه عندما ألف كتابا لدحض مذهب

Twitter: @ketab_n

الباطنية، «أنكر بعض أهل الحق (مني) مبالغتي في تقرير حجتهم، فقال : هذا سعي لهم، فإنهم كانوا يعجزون عن نصرة مذهبهم بمثل هذه الشبهات لولا تحقيقك لها، وترتيبك إياها».[8]

بصفة عامة، يعلن المؤلفون العرب في مستهل مصنفاتهم أنهم كتبوا تلبية لطلب أو أمر صادر عن جهة ما[9]، فكأنهم يبحثون عن عذر أو مسوغ للكتابة، وكأنهم، كشهرزاد، بحاجة ماسة إلى ترخيص شخص ذي سلطة أويعتبر حجة وعمدة. قد يكون مرد هذا السلوك إلى التواضع، أو الحذر، أوالرغبة في الإعلاء من شأن الكتاب ومنحه سمة الضرورة واللزوم. وفي بعض الحالات يكتسي هذا التقليد صبغة هزلية كما في مقدمة البخلاء : «ولولا أنك سألتني هذا الكتاب لما تكلفته ولما وضعت كلامي موضع الضيم والنقمة، فإن كانت لائمة أو عجز فعليك، وإن كان عذر فلي دونك.»

عند التوحيدي يكتسي الطلب طابعا دراميا، إلا أنه لا يخلو من مسحة هزلية. ففي حوار طويل يشكل جوهر مقدمة **الإمتاع والمؤانسة**، يروي أن أبا الوفا المهندس، أحد الذين رعوه وساندوه، سمع بأحاديثه مع وزير سبق أن عرفه به، فغضب لأنه لم يطلع عليها، ووبخه بشدة وهدده بقطع كل صلة به، بل وأن يعمل على الإساءة إليه عند الوزير؛ لكنه سيغفر له في حالة ما إذا دون تلك الأحاديث. أمام هذا الإنذار لم يسع التوحيدي إلا الخضوع، وإلا سيكون منكرا للجميل كافرا بالنعمة. وبصفة عرضية فإن هذا الحوار مناسبة للإشادة بالذات ؛ صحيح أن التوحيدي يبدي خضوعا وخشوعا، ويظهر بمظهر من هو دون المهمة التي كلف بها، غير أن مجرد تعيينه للقيام بها يرفع من شأنه ويزيد من قيمته. فكفايته معترف بها ومؤكدة من قبل شخص عالي الشأن، اختاره خصيصا لهذا الغرض. إننا هنا أمام تكليف رسمي وتنصيب علني.

تمتزج الصبغة الدرامية بالرصانة والاحتفالية عند الحريري الذي يقول في افتتاحية مقاماته : «وبعد، فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدت

8. ويضيف الغزالي : «وهذا الإنكار من وجه حق، فقد أنكر أحمد بن حنبل على الحارث المحاسبي (رحمهما الله) تصنيفه في الرد على المعتزلة، فقال الحارث : الرد على البدعة فرض، فقال أحمد : نعم، ولكن حكيت شبهتهم أولا ثم أجبت عنها ؛ فيم تأمن أن يطالع الشبهة من يعلق ذلك بفهمه، ولا يلتفت إلى الجواب ولا يفهم كنهه ؟».

9. نجد هذه العادة أو الطريقة أيضا في الأدب الأوروبي خلال العصور القديمة والقرون الوسطى. انظر إرنست روبير كورتيوس، **الأدب الأوروبي والعصر الوسيط اللاتيني**، ص. 106.

Twitter: @ketab_n

في هذا العصر ريحه، وخبت مصابيحه، ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان، وعلامة همذان [...] فأشار من إشارته حكم، وطاعته غنم، إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع، وإن لم يدرك الظالع شأو الضليع». خلال المجلس الذي يشير إليه الحريري، بدا جليا انحطاط الأدب وضموره في «هذا العصر»، مقارنة بعصر الهمذاني؛ رداءة الحاضر تتعارض مع جودة الماضي، ونلمح هنا معنى تقليديا : فيما مضى كان كل شيء على ما يرام! لقد حدثت قطيعة مع الماضي وهناك حاجة ماسة لتجديد الارتباط به. وفي هذا الجو من الشكوى، طلب أحد الحاضرين من الحريري أن ينشئ مقامات على منوال تلك التي ألفها الهمذاني، أي طلب منه أن يقوم بمعارضتها.

في البداية رفض الحريري متذرعا بضعف وسائله وخوفا من أن يصير هدفا للانتقاد، غير أنه أمام إلحاح الشخص المذكور لم يسعه إلا القبول : «فذاكرته بما قيل فيمن ألف بين كلمتين، ونظم بيتا أو بيتين، واستقلت من هذا المقام الذي فيه يحار الفهم، ويفرط الوهم [...]، وقلما سلم مكثار، أو أقيل له عثار، فلما لم يسعف بالإقالة، ولا أعفى من المقالة، لبيت دعوته تلبية المطيع، وبذلت في مطاوعته جهد المستطيع، وأنشأت على ما أعانيه من قريحة جامدة، وفطنة خامدة، وروية ناضبة، وهموم ناصبة، خمسين مقامة». وهنا أيضا نلمح معنى مألوفا : التواضع المتصنع الزائف، الذي يتعارض مع فقرة أخرى من المقدمة يعرض فيها الحريري محتوى كتابه بنبرة التبجح والاختيال.

لماذا هذا الإلحاح على كون الكتاب ألف بإيعاز من شخص لا يجوز بحال من الأحوال معاكسته؟ من أوحى إلى الحريري بالتأليف؟ من هو الشخص الرفيع الذي إشارته حكم وطاعته غنم، شخص لا يرد ذكره إلا في هذا الموضع ويختفي نهائيا بعد إصدار أمر الكتابة؟ قيل إنه وزير من الوزراء، وهذا غير مستبعد، ولكن لو صح هذا، لماذا لم يعلن الحريري اسمه في المقدمة، مع أن فيه ضمانة أكيدة له ومزيدا من الاعتبار والتأثير؟ على ما يبدو لا تتعدى المسألة نهجا مفتعلا: جرت العادة أن يفتتح الكتاب بذكر شخص طلب تأليفه، فلم يشذ الحريري عن القاعدة؛ كما جرت العادة باصطناع التواضع، فخضع لها، وليس هناك من سيحمل كلامه محمل الجد عندما يؤكد أنه غير كفؤ.

إلا أن الصيغة التي أعطاها للطلب، للأمر الذي تلقاه، تظل ملغزة،

Twitter: @ketab_n

ولربما يمكن أن نذهب أبعد ونقترح افتراضا آخر. يصور الحريري الشخص الذي طلب منه تأليف المقامات شخصا يصدر أمرا، ولكن أي دور ينسب لنفسه، وما النموذج الذي يسعى إلى تقليده وتكراره؟ عندما يشعر بأنه ليس في مستوى المهمة التي أنيطت به، يحاول، كما رأينا، أن يتملص منها؛ ألا يعيد في هذه الحالة تجربة النبي موسى، على سبيل المثال، الذي كره في البداية حمل الرسالة الإلهية إلى فرعون متذرعا بعدم فصاحته؟ لكن لا يجوز التلكؤ في تنفيذ الأمر الإلهي، وإن من تجرأ على ذلك، ذا النون، ندم أشد الندم. وهكذا وافق الحريري على الطلب في النهاية ورضخ للأمر. بمحاولته بث الحياة في الأدب المحتضر، يقدم نفسه كمخلص، وكما أن النبي يسعى إلى تنشيط رسالة من سبقوه، فإن الحريري يبذل جهدا لتثبيت أدب بديع الزمان وعلامة همذان...[10]

الإحالة على النموذج النبوي تظهر أيضا عندما نتفحص ما كتبه أصحاب السير عن الاستقبال الذي خصص لكتاب الحريري. نقرأ في معجم الأدباء لياقوت أن الحريري ألف في البداية أربعين مقامة (وهو عدد ذو دلالة)، «ثم أصعد إلى بغداد [...] وتداولها الناس، واتهمه من يحسده بأن قال: ليست هذه من عمله لأنها لا تناسب فضائله ولا تشاكل ألفاظه. وقالوا: هذا من صناعة رجل كان استضاف به ومات عنده فادعاها لنفسه. وقال آخرون : بل العرب أخذت بعض القوافل وكان مما أخذ جراب بعض المغاربة وباعه العرب بالبصرة، فاشتراه ابن الحريري وادعاه، فإن كان صادقا في أنها من عمله فليصنع مقامة أخرى. فقال : نعم، سأصنع، وجلس في منزله ببغداد أربعين يوما، فلم يتهيأ له تركيب كلمتين والجمع بين لفظتين، وسود كثيرا من الكاغد فلم يصنع شيئا، فعاد إلى البصرة والناس يقعون فيه ويغيظون في قفاه كما تقول العامة. فما غاب عنهم إلا مديدة حتى عمل عشر مقامات وأضافها إلى

10. لتوضيح هذه النقطة، لنتفحص حالة كاتبين يهوديين من العصر الوسيط، ابن جبيرول ويهودا الحريزي. كلاهما بذل جهدا لإعادة الاعتبار للعبرية، التي كانت مهملة لصالح العربية. ابن جبيرول ألف بالعبرية قصيدة تعليمية عن النحو العبري، خلافا لسابقيه الذين كانوا يكتبون بالعربية. وما حدا به إلى الكتابة بالعبرية أنه، حسب روايته، سمع في المنام صوتا سماويا يقلده هذه المهمة (لكن هذا لم يمنعه فيما بعد أن يكتب معين الحياة بالعربية !). من جهته، ترجم يهودا الحريزي مقامات الحريري إلى العبرية، ثم ألف بدوره بهذا اللسان خمسين مقامة. ويعود قراره الكتابة بالعبرية إلى ظروف استثنائية شبيهة بتلك التي وصفها ابن جبيرول ؛ فهو يذكر أنه لم يؤلف من تلقاء نفسه، وإنما بأمر من جهة ما غامضة. عن «الإطار شبه النبوي» للكتابة، انظر مقال دان باجيس، « الشاعر كنبي في الأدب العبري خلال العصر الوسيط ».

Twitter: @ketab_n

تلك، وأصعد بها إلى بغداد، فحينئذ بان فضله، وعلموا أنها من عمله.» ودون أن نغالي في الموازنة، نقول إن مجابهة الريبة والشك سمة مميزة في القرآن لعلاقة الأنبياء بقومهم. على أي حال، تم الاعتراف بقيمة الحريري، وكثرت الإشادة بمقاماته إلى حد الإفراط، فياقوت يقول إن الحريري «اختار ألفاظها وأحسن نسقها حتى لو ادعى بها الإعجاز لما وجد من يدفع في صدره ولا يرد قوله ولا يأتي بما يقاربها فضلا عن أن يأتي بمثلها». ويقول أيضا : «وكفاه شاهدا كتاب المقامات التي أبر بها على الأوائل، وأعجز الأواخر.»

يعتقد الزمخشري بدوره أن مقامات الحريري ظاهرة مذهلة أو، على حد قوله، «معجزة تعجز كل الورى». وعلى الرغم من ذلك ألف خمسين مقامة، بعدد مقامات الحريري، إلا أنه، وربما عن تواضع، لم ينافسه في كل الفنون واقتصر على الوعظ، أي ضحى بالهزل بكل مكوناته واكتفى بالجد. لم تجشم هذا العناء؟ يشير إلى أنه لبى «رغبة» و«طلب» قارئ يحب هذا النوع من الأدب، لكن الانطلاقة الحقيقية كانت من مستوى آخر إذ أن ظروفا استثنائية قادت إلى ميلاد مقاماته، فكما يروي، بضمير الغائب، فإن صاحب الطلب كائن خارق : «والذي ندبه لإنشائها أنه أري في بعض إغفاءات الفجر كأنما صوت به من يقول : يا أبا القاسم أجل مكتوب وأمل مكذوب. فهب من إغفاءته تلك مشخوصا به مما هاله من ذلك وروعه، ونفر طائره وفزعه، وضم إلى هذه الكلمات ما ارتفعت به مقامة، وآنسها بأخوات». لم يأمره الصوت صراحة بالكتابة، وإنما وجه إليه تحذيرا وذكره بدنو الموت وبأباطيل الدنيا. لكنه فسر ما سمعه كحث على الكتابة[11]، فأنشأ بعض المقامات، ثم ما لبث أن تخلى عن عمله، أي أنه، كما حصل لذي النون، تلكأ في تنفيذ المهمة التي أنيطت به. بعد مدة مرض وأشرف على الموت، فرأى فيما أصابه إنذارا جديدا وأيقن أن خشبة الإنقاذ هي الكتابة، فعاد إليها. شهرزاد أبعدت الموت برواية حكايات، والزمخشري بكتابة مقامات.

اللافت للانتباه أن الزمخشري أرفق مقاماته بشرح مستفيض، فهو من بين المؤلفين الذين تكفلوا بشرح كتبهم (المعري، الحريري...). فبالنظر إلى التفاوت بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، فإن حتمية الشرح كانت واردة

11. تحدثت عن هذا بشيء من التفصيل في الأدب والغرابة.

Twitter: @ketab_n

في الماضي، كما هي اليوم، لا سيما عندما يتعلق الأمر بالأشعار والأسجاع. ومعلوم أنه في وقت مبكر صنفت كتب لوصف الأخطاء التي ترتكبها العامة، ثم صنفت كتب لعرض أخطاء الأدباء، كما في **درة الغواص في أوهام الخواص**. لكن وعلى الرغم من شكواهم مما لحق اللسان الرفيع من فساد، فإن علماء اللغة لم يكونوا على العموم يشكون لحظة في سيادة العربية وتفوقها، إلى أن جاء وقت تزعزعت فيه هذه الطمأنينة واضطربت تلك السكينة.

الارتباك واضح عند ابن منظور الذي ألف **لسان العرب** من أجل تدارك الخلل، «وذلك لما رأيته قد غلب، في هذا الأوان، من اختلاف الألسنة والألوان». ليس في هذا ما يبعث على الاستغراب، ولكنه يضيف توا : « وتنافس الناس في تصانيف الترجمانات في اللغة الأعجمية، وتفاصحوا في غير اللغة العربية».

عن أية لغة أعجمية يتحدث؟ بما أن ابن منظور كان يعيش في عصر المماليك، فالظاهر أنه يلمح إلى التركية، ويمكن أيضا أن نقول إنه يلمح إلى الفارسية التي حلت محل العربية في المناطق غير العربية.[12] على كل حال يرسم لوحة قاتمة وقيامية لوضع العربية في عصره، «حتى لقد أصبح اللحن في الكلام يعد لحنا مردودا، وصار النطق بالعربية من المعايب معدودا». والغريب أن هذا يحدث مع «أن الله سبحانه [...] شرف هذا اللسان العربي بالبيان على كل لسان، وكفاه شرفا أنه به نزل القرآن، وأنه لغة أهل الجنان ». في هذا العالم المقلوب، لا يتهدد الخطر تفوق العربية فحسب، بل يطال حتى وجودها، وبما أن «عليها مدار أحكام الكتاب العزيز والسنة النبوية»، فإن الخطر سيتسرب لا محالة إلى الدين.[13]

هل كانت الأمور كما يصورها ابن منظور، أم أنه خضع للشكوى الكلاسيكية : فيما مضى كان كل شيء على ما يرام ؟ ما يهمنا هنا هي الصورة التي يرسمها لنفسه عندما يطمح إلى إنقاذ لغة أهل الجنان من الغرق، ويسعى إلى «حفظ أصول هذه اللغة النبوية وضبط فضلها». الكارثة وشيكة الوقوع، ويجهد ابن منظور نفسه من أجل إعادة الأمور إلى نصابها وبث الحياة في

12. انظر أندري ميكيل، **الأدب العربي**، ص. 84.

13. أمليت نص ابن منظور على بعض الطلبة دون ذكر اسم المؤلف، فاعتقدوا أنه من القرن العشرين، واقترحوا عدة أسماء لعلماء وكتاب مغاربة استنكروا هيمنة اللغة الأعجمية وتفانوا في الدفاع عن العربية !

Twitter: @ketab_n

العربية التي ابتعد عنها قومه وتنكروا لها. لكنه يشعر بالمرارة لأن لا أحد يهتم بمشروعه أو يأبه له، وكما حدث للأنبياء، يصادف الشك والارتياب ويصطدم بالسخرية والاستهزاء: «فجمعت هذا الكتاب في زمن أهله بغير لغته يفخرون، وصنعته كما صنع نوح الفلك وقومه منه يسخرون، وسميته **لسان العرب**». إنه، والعبارة في محلها هنا، يسبح ضد التيار. الحاصل أن الطوفان غمر كل شيء، أو كاد يغمر كل شيء، لكن اللغة العربية نجت بلجوئها إلى قاموس، باعتصامها في الفلك الذي صنعه جمال الدين محمد بن منظور...

Twitter: @ketab_n

صورة البخيل بطلا

«البخلاء لا يؤمنون بالبعث؛
إن الحاضر كل شيء بالنسبة لهم»
بلزاك، أوجيني غراندي

في مقدمة كتاب **البخلاء**، يحيل الجاحظ إلى كتاب آخر له، لم يصلنا، في **تصنيف حيل لصوص النهار وفي تفصيل حيل سراق الليل**. هذه الإحالة ليست اعتباطية : إنها تدعونا إلى قراءة كتاب **البخلاء** كجرد لمناورات أنصار البخل، وهم قوم دوما يقظون محترسون، إلى درجة أنهم يعتبرون الآخرين لصوصا فعليين أو محتملين. ففي رسالة كتبها أحدهم (ابن التوأم)، نقرأ تحذيرا من «حيل لصوص النهار، وحيل سراق الليل، وحيل طراق البلدان، وحيل أصحاب الكيمياء، وحيل التجار في الأسواق والصناع في جميع الصناعات، وحيل أصحاب الحروب»؛ ويضيف صاحب الرسالة أن هذه الحيل لا تبلغ مبلغ «حيل المستأكلين والمتكسبين».

يتبادر إلى الذهن أن الجاحظ ألف كتابه «ضد البخلاء»؛ يبدو هذا طبيعيا، وهو بالضبط ما يعتقده جل من كتبوا عنه. فمن هو يا ترى القارئ الذي لا يصنف نفسه ضمن فئة الكرام ؟ من هو القارئ الذي لا يحتفظ في ذاكرته بنوادر ومسرحيات وأشعار تذم البخل وتصوره رذيلة مذمومة وعاهة منفرة شائنة ؟ أن يكتب الجاحظ عن البخلاء معناه أن يكتب ضدهم. ألا يروي عدة حكايات تسخر منهم وتحط من شأنهم ؟ ألا يشعر بلذة قصوى أثناء عرضه لحساباتهم القذرة ووصفه لخستهم ودناءتهم ؟

Twitter: @ketab_n

لو اقتصر مؤلف الجاحظ على هذا الجانب، لكانت فائدته ثانوية. صحيح أنه في المقدمة يهاجم البخلاء ويهجو سلوكهم، فيقول مثلا إن البخيل «لا يفطن لظاهر قبحه وشناعة اسمه وخمول ذكره وسوء أثره على أهله». إلا أنه لا يلبث أن يضيف أن البخيل يحتج «لذلك بالمعاني الشداد وبالألفاظ الحسان وجودة الاختصار وبتقريب المعنى وبسهولة المخرج وإصابة الموضع». بداية الكتاب، والحالة هذه، يكتنفها الإبهام والازدواجية : الاشمئزاز من البخلاء يصاحبه إعجاب بهم، وهجاء شحهم وتقتيرهم يرافقه امتداح فصاحتهم وبيانهم، حتى ليخيل إلينا أن الجاحظ يعتبر البخل والبلاغة مترابطين لا انفصام لهما.

لكن من يتكلم في المقدمة ؟ المؤلف طبعا. بيد أن قراءة متأنية لها تبين أنه ليس وحده صاحب الكلام؛ فالعديد من المقاطع منسوبة للقارئ، وأحيانا يكون من العسير الفصل بين الصوتين، أي التحقق من مصدر القول، الجاحظ أو قارئه، كما في المقطع التالي حيث نجد فيه حكما متناقضا على البخلاء: «وقلت : فبين لي ما الشيء الذي خبل عقولهم وأفسد أذهانهم وأغشى تلك الأبصار ونقض ذلك الاعتدال ؛ وما الشيء الذي له عاندوا الحق وخالفوا الأمم، وما هذا التركيب المتضاد والمزاج المتنافي، وما هذا الغباء الشديد الذي إلى جنبه فطنة عجيبة ؛ وما هذا السبب الذي خفي به الجليل الواضح وأدرك به الجليل الغامض».

توجد لدى القارئ رغبة في العلم، شهية أو قابلية للمعرفة يغذيها إلمام سابق من جانبه ب«التركيب المتضاد» الذي يميز البخلاء. ربما يعرف هذا القارئ أكثر مما يصرح به ويعلن عنه، وربما يستر معرفته بغطاء محتشم حيي. ما هو مؤكد أن البخل ليس شيئا غريبا عنه، وليس قضية طريفة لا غير. إن شكا يخامره فيما يخص موقفه من البخل، وإلى هذا يشير الجاحظ : «وذكرت أنك إلى معرفة هذا الباب أحوج، وأن ذا المروءة إلى هذا العلم أفقر. وإني إن حصنت من الذم عرضك، بعد أن حصنت من اللصوص مالك، فقد بلغت لك ما لم يبلغه أب بار ولا أم رؤوم».

سمعة القارئ معرضة للخطر، والاطلاع على كتاب الجاحظ وحده كفيل بصيانتها والحفاظ عليها، كما أن الاطلاع على كتاب حيل اللصوص مكن القارئ نفسه من تحصين ماله والذود عنه. بعبارة أخرى، ليس القارئ في

Twitter: @ketab_n

منجى من البخل، وإن ما حدا بالجاحظ إلى تجشم مشقة تأليف الكتاب، هو مساعدته على محاربة هذا العيب والتغلب عليه. فلعل القارئ بخيل دون أن يعي ذلك تماما، ولعله لن يرتقي إلى الوعي الكامل بما يجول في نفسه إلا بعد أن يعمق معارفه ويقوم بدراسة مفصلة للبخل: «فإن نبهك التصفح [...] على عيب قد أغفلته، عرفت مكانه فاجتنبته، فإن كان عتيدا ظاهرا معروفا عندك نظرت، فإن كان احتمالك فاضلا على بخلك دمت على إطعامهم وعلى اكتساب المحبة بمؤاكلتهم. وإن كان اكترائك غامر الاجتهاد، سترت نفسك وانفردت بطيب زادك، ودخلت مع الغمار وعشت عيش المستورين».

ها هو القارئ مشدود بقوة إلى مادة الكتاب، ومدعو إلى استبطان واستكناه ما يجول في ذهنه من أجل كشف «العيب» المستور واستئصاله، أو - إن كان عاجزا عن ذلك - من أجل الاضطلاع به والإقرار به صراحة وبصفة نهائية. سيستخرج إذن من قراءة الكتاب منهاجا وبرنامجا للحياة، وسيكون شاكرا للجاحظ الذي أزاح الستار عن نزعاته العميقة وأتاح له التعرف على نفسه وسبر أغوارها، واكتشاف حقيقته الدفينة.

قد يقال: أين المشكل؟ وما الذي يزعج القارئ ويوجب كل هذه المناقشة؟

نكتشف تدريجيا أن ما يقض مضجع القارئ هو إغراء الكرم، وفي الوقت نفسه الارتباك أمام ما يقتضيه ذلك من نفقات وتبعات. القارئ، ضمنيا، شخص ميسور؛ بإمكانه أن يدعو الناس للطعام، أن يهيئ ولائم (يحتل الطعام الصدارة في الكتاب، وسنرى ارتباطه الوثيق بمسألة البخل)؛ إلا أنه حائر مشتت الذهن، تتجاذبه نزعتان: الانكماش والبروز، الانزواء والظهور، الظل والنور. لا أحد يلزمه أن يكون سخيا ندي الكف، لا أحد يلزمه أن يطعم الناس بغية «اكتساب المحبة بـمؤاكلتهم». بيد أنه إن دعاهم فإن أي تقصير وأية علامة للبخل تصدر منه، سيعرضانه لانتقاداتهم وسخريتهم اللاذعة؛ وإن لم يدعهم، فسيحكم على نفسه بالعيش محجوبا مجهولا خاملا. وطالما لم يحسم الأمر، سيبقى متحيرا شقيا، أو كما يقول الجاحظ: «وإن كانت الحروب بينك وبين طباعك سجالا، وكانت أسبابكما أمثالا وأشكالا، أجبت الحزم إلى ترك التعرض، وأجبت الاحتياط إلى رفض التكلف، ورأيت أن من حصل

Twitter: @ketab_n

السلامة من الذم فقد غنم، وأن من آثر الثقة على التغرير فقد حزم».

لكي ندرك جيدا المعضلة المشار إليها، لنتفحص حكاية، أو على الأصح منظرا أدهش الجاحظ كثيرا (ضمن الفصل المخصص للخرسانيين، المشهورين بالبخل) : «ورأيت أنا حمارة منهم، زهاء خمسين رجلا، يتغدون [...]، فلم أر من جميع الخمسين رجلين يأكلان معا، وهم في ذلك متقاربون، يحدث بعضهم بعضا. وهذا الذي رأيته منهم من غريب ما يتفق للناس». ما هو وجه الغرابة في هذا المشهد ؟ ومن يشعر بها ؟ الجاحظ أكيدا، وكذلك القارئ الذي يتوجه إليه بالقول، وإلا لما اكتفى بإعلان الاندهاش، ولحرص على توضيحه وتعليله. لماذا لا يأكل الخرسانيون معا ؟ كيف يمكن للمرء أن يأكل وحده ؟ هذا ما يزعج الجاحظ. الحمارة الخمسون كلهم من أصل خرساني، ويشتركون في المهنة واللغة والمرجعية الثقافية، بل هم أثناء غدائهم «متقاربون»، ومع ذلك فهم قطعيا منفصلون ومنعزلون لأنهم لا يتطاعمون، لا يشتركون في الأكل. ذهول الجاحظ يعطينا الانطباع بأنه يعتبرهم يفتقدون إلى الحس الجماعي الحق، وأنهم لم يتحرروا تماما من الحيوانية؛ إنهم نصف رجال ونصف بهائم. إنهم حقا يتكلمون، «يحدث بعضهم بعضا»، لكن إنسانيتهم لن تكتمل إلا إذا جعلوا طعامهم مشتركا فيما بينهم.

أما بالنسبة للحمارة (الذين يراقبهم الجاحظ من الخارج، ومن بعيد)، فإن عدم المشاركة في الطعام يبدو شيئا طبيعيا ولا يحتاج بالتالي إلى تبرير. فهم لا يعيرون أدنى اهتمام لنظر الجاحظ، ولعلهم لم ينتبهوا إلى وجوده. وهو بدوره لم يعن له أن يسألهم عن علة سلوكهم ؛ على كل حال هم سائقو حمير ولا يخفى ما كان يكنه أدباء الماضي من احتقار للعامة.

لماذا يعتبر عدم التطاعم شيئا مذموما يستوجب اللوم؟ وما علاقة هذا التصرف بالبخل (إذ من الواضح أن الجاحظ يشير إلى هذا عند وصفه لهذا المشهد)؟[14]

14. هل يخشى كل واحد من الحمارة أن تتم المؤاكلة على حسابه ؟ مباشرة قبل هذه الحكاية، يروي الجاحظ أن جماعة من الخرسانيين «ترافقوا في منزل، وصبروا على الارتفاق بالمصباح ما أمكن الصبر. ثم إنهم تناهدوا وتخارجوا، وأبى واحد منهم أن يعينهم، وأن يدخل في الغرم معهم. فكانوا إذا جاء المصباح شدوا عينه بمنديل، ولا يزال ولا يزالون كذلك إلى أن يناموا ويطفئوا المصباح، فإذا أطفؤوه أطلقوا عينيه».

Twitter: @ketab_n

في الفصل نفسه، نجد حكاية أخرى، بطلها هذه المرة أديب من الأدباء يقوم بالدفاع عن الأكل على انفراد. راوي الحكاية هو الشاعر أبو نواس: «كان معنا في السفينة – ونحن نريد بغداد – رجل من أهل خراسان، وكان من عقلائهم وفقهائهم. فكان يأكل وحده. فقلت له : لم تأكل وحدك ؟ قال : ليس علي في هذا الموضع مسألة : إنما المسألة على من أكل مع الجماعة، لأن ذلك هو التكلف. وأكلي وحدي هو الأصل وأكلي مع غيري زيادة في الأصل». أبو نواس لا يفهم لماذا يأكل الفقيه الخرساني وحده، وهذا الأخير لا يفهم لماذا يصر أبو نواس على الأكل مع الجماعة. تعجبان يتقابلان، وقياسان يتقاطعان. الخرساني، بعد أن يلاحظ أن السؤال المطروح عليه ليس في محله، يضيف أن سلوكه ملائم لطبيعة الأشياء، بينما السلوك الذي يطالب به أبو نواس مناف للفطرة ويشكل بدعة وضلالة. لماذا يطلب منه التخلي عن الجبلة والسليقة، واعتماد تعاقد ومواضعة لا يرى أي سند لهما ؟ اللافت للنظر أن أبا نواس لم يرد على نصير الطبيعة بخطاب عن الثقافة (أو الأدب). هل فاجأه الخرساني بكلامه وأفحمه بحجته، أم هل يتكل على المستمع لحكايته لاستخراج القاعدة التي خرقها الخرساني؟ كيفما كان الحال، فإن الأكل مع الجماعة، بالنسبة لأبي نواس والجاحظ، يعني الاشتراك والتضامن والإيثار، ويحدد درجة عالية في سلم الإنسانية[15].

قد يتيح لنا الفصل المتعلق بالحارثي أن نفهم جيدا ما يقلق القارئ الذي يخاطبه الجاحظ: «قيل للحارثي بالأمس : والله إنك لتصنع الطعام فتجيده، وتعظم عليك النفقة وتكثر منه. وإنك لتغالي بالخباز والطباخ والشواء والخباص ثم أنت – مع هذا كله – لا تشهده عدوا لتغمه، ولا وليا فتسره، ولا جاهلا لتعرفه، ولا زائرا لتعظمه، ولا شاكرا لتثبته». بتناوله الطعام وحيدا، يحرم الحارثي نفسه من حظوة وتأثير لا يستهان بهما، سواء لدى أصدقائه أو أعدائه؛ فاستضافة الناس تكسب اعتبارا ونفوذا لا جدال فيهما، إذ يفيض الضيوف في الشكر والمدح. ينتج عن إطعام الناس خطاب تقريظي يستفيد منه المضيف لا محالة ؛ هذا على الأقل ما يحاول مخاطب الحارثي تبليغه له، لكن الحارثي يتصامم، ولتبرير سلوكه يتذرع بعادات الضيوف السيئة. فخلال

15. يعود الجاحظ إلى هذه المسألة في رسالة أبي العاص : «وكانوا يعيبون من يأكل وحده، وقالوا : «ما أكل ابن عمر وحده قط»، وقالوا : «ما أكل الحسن وحده قط».

Twitter: @ketab_n

عرض طويل (عوض الطعام يقدم خطابا !)، يقوم بإحصاء هذه العادات التي تجعل من الأكل مع الجماعة، الذي يقصد منه مبدئيا إظهار المجاملة والأدب، تجعل منه مشهدا حيوانيا مثيرا للتقزز. وهذا نموذج لضيف كريه : «كان إذا أكل ذهب عقله، وجحظت عيْنه، وسكر وسدر وانبهر، وتربد وجهه، وعصب ولم يسمع، ولم يبصر [...]. ثم ما رأيته قط إلا وكأنه طالب ثأر، وشحشحان صاحب طائلة، وكأنه عاشق مغتلم، أو جائع مقرور». لقد قيل إن الحارثي يهدف من خلال هذا الخطاب إلى إخفاء بخله ؛ ربما، ولكن لا ينبغي أن ننسى أن هذا الشخص يسرف في الإنفاق ولا يحرم نفسه من الطيبات. ثم إن الجاحظ ينقل كلامه دون تعليق، ولا يسمه بالبخل في الفصل المخصص له (وإن كان في مكان آخر يصنفه ضمن البخلاء). الخلاصة أن الحارثي قام باختيار جريء حاسم، وحرر نفسه من الحيرة التي تعذب «القارئ».

يمكن اعتبار **كتاب البخلاء** وليمة أو مأدبة كبرى تلتقي خلالها شخصيات من عدة طبقات ومشارب : مبذرون، بخلاء، أطباء، ولاة، لغويون، طفيليون، متكلمون... وخلالها تقدم أنواع عديدة من الطعام. أغلب مشاهد الكتاب تمت بصلة، كما أشرت إلى ذلك من قبل، إلى الطبخ والتغذية، إلى الأكل الذي يتم في إطار حميمي خاص أو في سياق من الأبهة والبذخ[16]. هذا التنوع في الأطعمة المقدمة للضيوف يقابله تنوع في المواضيع التي يطرقها الجاحظ. كل شيء مهيؤ لإرضاء شهية القارئ : «ولك في هذا الكتاب ثلاثة أشياء : تبين حجة طريفة، أو تعرف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة. وأنت في ضحك منه إذا شئت وفي لهو إذا مللت الجد». القارئ مدعو إذن إلى وليمة ممتعة والجاحظ يعده بأنه لن يشعر بالملل، فهو على ميعاد مع البشاشة والبهجة لأن الكتاب يمزج الجد بالهزل.

مباشرة بعد أن يعلن في المقدمة التنوع الذي يميز الكتاب، يخوض الجاحظ في عرض مطول يقوم خلاله بمدح الدموع وذمها، ثم بمدح الضحك وذمه أيضا. وذريعته أن الكتاب يجمع بين اللهو والجد، وفي هذا الصدد يمكن سرد العديد من المقاطع في مؤلفاته تظهر فيها خشيته العنيفة من أن يمل القارئ.

16. إذا تنبهنا لهذه النقطة، فإن الفصل الأخير من الكتاب، المكرس ل«علم العرب في الطعام»، يبدو من صميم الموضوع، وليس استطرادا كما اعتقد البعض.

Twitter: @ketab_n

تنوع المواد واختلاف وجهات النظر والاستطراد ومخاطبة القارئ والسعي إلى إشراكه بل إلى استفزازه وتوريطه، كلها وسائل لإبعاد الملل، عدو القراءة[17]. إلا أن الخاصية الكبرى للجاحظ هي ما لاحظه معاصره ابن قتيبة، لائما إياه عليها ، أقصد نزعته إلى قول الشيء وضده. إن مدح الدموع وهجوها، وكذلك الضحك، لمثال على ذلك[18]. ينبغي أن لا ننسى هذه الخاصية عندما نتناول بالدرس كتاب **البخلاء** الذي يجمع بين مدح البخل وذمه في آن.

دائما في المقدمة، يحيل الجاحظ إلى مؤلف آخر له، كتاب **المسائل**، الذي تفحص فيه حجج من يدعو إلى «نفي الغيرة»، وعلة آخر «في إلحاق الكذب بمرتبة الصدق، وفي حط الصدق إلى موضع الكذب»، ومذهب ثالث «في تفضيل النسيان على كثير من الذكر»، وكلها آراء تتعارض مع الآراء الشائعة المسلم بها. ليس من الهين معرفة السبب الذي من أجله ذكر الجاحظ هذه الآراء، ومن العبث أن نفسرها بنزعته إلى الاستطراد. إلا أن إمعان النظر في المقدمة يظهر لنا أن هذه المفارقات ترد في سياق يعلن فيه أن البخلاء يحتجون «لما أجمعت الأمة على تقبيحه [...] وتهجينه»، إضافة إلى كونهم «زهدوا في الحمد وقل احتفالهم بالذم». نلمح بالتالي الصلة بين المفارقات المعروضة في كتاب **المسائل** والمفارقة التي بني عليها كتاب **البخلاء** : نظرة غير عادية إلى الأشياء، إلى العلاقات الإنسانية، إلى العالم.

إذا كانت المقدمة ملتبسة، بصوتين (الخطاب موزع بالتساوي بين المؤلف والقارئ)، فما هو الحال بالنسبة لباقي الكتاب؟ نجد فيه حكايات، قصيرة عموما، كما نجد فيه خطابات، وجيزة أو مسهبة، منسوبة إلى عدد من البخلاء. أما كلام الجاحظ المباشر، فحصته محدودة، إذ في أغلب الأحيان يسند (يعطي) الكلام للبخلاء، يضعه على ألسنتهم، كما يضعه على لسان القارئ. إنه لا يحتكر الكلام ولا يستأثر به، فهو ليس جشعا شرها كما هو حال بعض الأكلة

17. هذا ما يسمى بالإحماض. «يقال حمضت الإبل، فهي حامضة إذا كانت ترعى الخلة، وهو من النبت ما كان حلوا، ثم صارت إلى الحمض ترعاه، وهو ما كان من النبت مالحا أو حامضا [...]. وفي حديث ابن عباس : كان يقول إذا أفاض من عنده في الحديث بعد القرآن والتفسير : أحمضوا، وذلك لما خاف عليهم الملال أحب أن يريحهم فأمرهم بالإحماض بالأخذ في ملح الكلام والحكايات» (لسان العرب). وإلى هذا يشير الجاحظ في مقطع من البخلاء : «كان أبو نواس يرتعي على خوان إسماعيل بن نيبخت، كما ترتعي الإبل في الحمض بعد طول الخلة».

18. راجع أيضا الفصل المتعلق بتمام بن جعفر.

Twitter: @ketab_n

الذين يصفهم. مرة أخرى يتأكد لنا أن الكتاب مأدبة القصد منها توزيع الطعام والكلام بالتساوي بين المدعوين[19].

كرم الجاحظ يظهر إذن بصفة خفية ؛ فهو صاحب الكلام الذي ينسبه للبخلاء، يمنحه لهم ويضعه على ألسنتهم بسخاء. هذا يعني أنه يتماثل معهم، يتكلم لغتهم ويتبنى، على الأقل بصفة مؤقتة، أسلوبهم وطريقتهم ووجهة نظرهم. وهذا ما حدا ببعض القراء إلى اتهامه بالبخل، فقالوا إن براعته في وصف الشح والتقتير لدليل على أنه كان شحيحا مقترا. وهكذا نصل إلى هذه النتيجة العجيبة : الجاحظ يتهم قارئه بالبخل، وهو بدوره يعتبر بخيلا من طرف قرائه.

لكن المسألة ليست بهذه البساطة، ذلك أن الجاحظ يسند الكلام أيضا لأنصار الكرم. نجد في الكتاب، من بدايته إلى نهايته، نقاشا واسعا تصطدم خلاله وجهة نظر أنصار البخل بوجهة نظر خصومهم. على العموم لا يبادر البخلاء إلى الجدال، فهم في موقف دفاعي، ولا يتكلمون إلا عندما يلامون أو يستفزون. إلا أننا عندما نتأمل فصول الكتاب ونحصي كلامهم، نلاحظ أن خطابهم أغزر وأرحب من خطاب مناوئيهم، سواء أتعلق الأمر بخطابهم الشفوي - ما يقومون به من تفنيد ودحض لآراء الخصوم وتأنيب لهم، وما يقدمونه من مواعظ ووصايا ونصائح لأشياعهم[20] -، أم بخطابهم المكتوب - ثلاث رسائل لبخلاء مشهورين، سهل بن هارون، الكندي، ابن التوأم، مقابل رسالة واحدة لنصير للكرم، أبي العاص. وبداهة يخلق هذا اختلالا لصالح البخل.

ليس البخيل الجاحظي شحيحا بكلامه، فهو ينفقه بسخاء ويلقي بالمجان دروسا في الاقتصاد ويعلم مبادئ تنمية المال وتثميره. ثم إن صحبته مرغوب فيها لأنه «يتغلغل عند الاحتجاج [...] إلى الغايات البعيدة والمعاني اللطيفة». وفي الواقع فإن كل بخيل جاحظي يتميز بمزاج خاص، بطبع قد يكون غاية

19. عن العلاقة بين الأدب والمأدبة، انظر دراسة ميشيل جانري، **أطعمة وكلمات، الولائم وأحاديث المائدة في عصر النهضة**.

20. راجع على الخصوص خطابات الثوري وابن المؤمل وخالد بن يزيد (هذه الشخصية الأخيرة فريدة من نوعها ولا يمكن مقارنتها إلا بشخصية فاوست).

Twitter: @ketab_n

في التعقيد. فهذا أحمد بن الخاركي كان «بخيلا، وكان نفاجا[21]. وهذا أغيظ ما يكون». وهذا أبو سعيد المدائني كان «مع بخله، أشد الناس نفسا وأحماهم أنفا»، وقد غضب يوما فمزق صكا بقيمة ألف دينار... إن تقلبات وتغيرات مفاجئة من هذا النوع ليست بالنادرة. ذلك أن إغراء البخل قد يطمسه أحيانا إغراء الكرم، بل التبذير. فهذا بخيل يشق قميصه عندما يشرب النبيذ أو يسمع المغني، وهذا آخر «ينفق على مائدته وفاكهته ألف درهم في كل يوم، وعنده في كل يوم عرس»، وثالث بخيل على الطعام سخي بالدراهم، ورابع «غلب عليه حب القيان، واستهتر بالخصيان». كل هذا يؤدي إلى المفارقة التالية : بخلاء يقيمون الولائم الفاخرة، بينما خصومهم الذين يسخرون من بخلهم يحبون «أن يدعوهم الناس، ولا يدعوا الناس». إننا أمام صورة لعالم مقلوب : بخلاء أسخياء مسرفون، وأنصار للكرم أشحاء جشعون. البخل يكتشف عند من يغض من شأن البخل، والسخاء يشاهد في سلوك من ينتقص السخاء.

إذا كان الخطاب الجدالي، إجمالا، من نصيب البخلاء، فإن الحكايات يرويها في الغالب رواة من طبقة الكرام (أو هكذا يعتقدون) لمستمعين يقاسمونهم وجهة نظرهم. هناك لذة أكيدة يشعر بها من يروي حكايات البخل أو يستمع إليها، حكايات تهدف إلى إثارة الضحك وتلقين السخاء بصفة ضمنية.

بيد أن كتاب الجاحظ يشتمل أيضا على حكايات عن البخلاء يرويها رواة بخلاء لمستمعين بخلاء. أبو سعيد المدائني «كانت له حلقة يقعد فيها أصحاب العينة والبخلاء الذين يتذاكرون الإصلاح». وكذلك المسجديون، وهم «ممن ينتحل الاقتصاد في النفقة، والتثمير للمال، من أصحاب الجمع والمنع. وقد كان هذا المذهب عندهم كالنسب الذي يجمع على التحاب، وكالحلف الذي يجمع على التناصر. وكانوا إذا التقوا في حلقهم تذاكروا هذا الباب وتطارحوه وتدارسوه، التماسا للفائدة، واستمتاعا بذكره». السرد مصدر للمتعة والمعرفة، ينقل إليهم مآثر بخلاء فاقوا غيرهم بفضل تقشفهم وقهرهم لشهوات النفس وإذلالهم للجسد، بخلاء صاروا أبطالا، بل صاروا من الصالحين حسب

21. أي صاحب فخر وكبر.

Twitter: @ketab_n

المعجبين بهم، أو كما قال بعضهم : «لا تعلم أنك من المسرفين، حتى تسمع بأخبار الصالحين». وإلى جانب النماذج المعاصرة، يستشهد بخلاء الجاحظ كثيرا بعمر بن الخطاب والحسن البصري. بهذا المعنى يعتبر البخل عند أصحابه نوعا من الزهد والنسك، وصراعا عنيفا ضد النفس الأمارة بالسوء، التي لها «عند كل طارف نزوة [...]، فإنك متى رددتها ارتدت، ومتى ردعتها ارتدعت. والنفس عزوف، ونفور ألوف، وما حملتها احتملت وإن أهملتها فسدت».

بقدر ما يحب البخيل الحكايات التي تحث على البخل، بقدر ما يرتاب من الحكايات التي تحرض على الجود وتشيد بفضائل شخصيات مشهورة بالكرم : «دعني من حكايات المستأكلين ورقى الخادعين [...]، ودعني مما لا نراه إلا في الأشعار المتكلفة والأخبار المولدة والكتب الموضوعة». ازدراء البخلاء لهذا الصنف من الحكايات لا يعادله إلا احتقارهم للشعر، بدءا بالشعر الجاهلي الذي يمجد ويفخم الإنفاق المفرط قصد المباهاة (أو «البوتلاتش» كما يسميه البعض)[22]. فالنموذج الذي يقترحه الشعر الجاهلي هو السيد، رئيس القبيلة الذي، علاوة على شجاعته في المعارك، يطعم عشيرته ويقوم بأعمال تؤدي إلى تحطيم المال كالعطاءات الخارقة والميسر ومجالس الشرب[23]. هذا النموذج الجاهلي هو بالضبط ما يناضل البخلاء ضده ويسعون إلى تقويضه.

من عدة جوانب، يمكن أن نعتبر كتاب الجاحظ موجها ضد «البوتلاتش»، ضد ثقافة الهبة المفنية للمال، ضد القيم التي ينقلها الشعر الجاهلي ويحث عليها. يبدو «البوتلاتش» حينئذ سلوكا أخرق، عملا في غير موضعه، عملا قد يكون له ما يبرره، عند الاقتضاء، في مجموعة قديمة، في تنظيم عشيري، ولكنه غير لائق إطلاقا في مراكز حضارية كبرى كالبصرة حيث يتجاور أفراد من مختلف الأصول والثقافات، وحيث ينعدم الإجماع حول القيم. لقد تغير الزمن، والفضاء بدوره تبدل : فالبيداء التي يصفها الشعر، معوضة، في كتاب **البخلاء**، بالحيز المدني الحضري، مع مشاهد داخلية (دور، قصور، مساجد) ومشاهد خارجية (أزقة، دكاكين، أسواق، أنهار، سفن). والعرق والأصل، رغم أهميتهما، لم يعد لهما دور أساسي. في السياق الحضري الجديد، المتعدد

22. للإلمام بهذه الظاهرة، انظر مارسيل موص، «دراسة حول العطاء»، ضمن كتابه سوسيولوجيا وأنتروبولوجيا.

23. أندراس هاموري، عن فن الأدب العربي القروسطوي، ص. 11.

Twitter: @ketab_n

الأجناس، والمتميز بشيوع الكتابة وبالأهمية القصوى التي يكتسيها المكتوب، صار الفرد يعي أن العشيرة والنسب لا يسعفانه كثيرا، وأن عليه أن يعتمد قبل كل شيء على جدارته الشخصية[24]. فإذا كان بخلاء الجاحظ متشائمين، وهم الذين «وفروا نصيب الخوف وبخسوا نصيب الرجاء»، كما يلاحظ خصومهم، فلأنهم مقتنعون أن لا شيء يرجى من الغير[25]، وأن الغنى هو الميزة الوحيدة التي يمكنهم الاعتزاز بها.

إلا أنه رغم التحول الذي طرأ على الحياة الاجتماعية، فإن ثقافة «البوتلاتش» لا تفقد سحرها وفتنتها، وتستمر في التأثير على الأذهان، عن طريق الأمثال والأقوال المأثورة، وعلى الخصوص عن طريق الشعر. فالشعراء، وهم قوم بودهم «أن الناس كلهم قد جاوزوا حد المسرفين إلى حدود المجانين»، هم أشد أعداء البخلاء، وهؤلاء يتصدون لهجوماتهم وينعتونهم بالشحاذين والطفيليين: «فاحذر رقاهم وما نصبوا لك من الشرك، واحرس نعمتك وما دسوا لها من الدواهي. واعمل على أن سحرهم يسترق الذهن ويختطف البصر». الجدير بالملاحظة أن بخلاء الجاحظ لا يقرضون الشعر، فهم يتعاطون النثر والنثر فقط. إن تبخيس الكرم يتماشى مع تبخيس الشعر، وإعلاء شأن البخل يرافقه إعلاء شأن النثر. وبما أن الشعر مرادف للكذب (لأنه يغر ويخدع ويفتن)، فإن النثر مرادف للصدق. أي نثر؟ النثر المؤسس على العقل والاستدلال والمبني على الحجة والبرهان. إن البخلاء أهل جدال، والشكل الذي يفضلونه هو الرسالة، الرسالة التي لم تعد في السياق الجديد مقصورة على الدوائر الرسمية، والتي أخذت شيئا فشيئا تزيح الشعر لتحل محله.

24. عن هذه النقطة، وبصفة عامة عن مسألة الهبة في الثقافة العربية، انظر نعيمة بنعبد العالي، **الهبة وتقويض الاقتصاد**.

25. يقول أحد خصومهم : «وإنما صارت الآفات إلى أموال البخلاء أسرع، والجوائح عليهم أكلب، لأنهم أقل توكلا وأسوأ بالله ظنا [...]. واعتلال البخيل بالحدثان، وسوء الظن بتقلب الزمان، إنما هو كناية عن سوء الظن بخالق الحدثان، وبالذي يحدث الأزمان وأهل الزمان».

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

الرقيب

لم يخطر ببالي أن طوق الحمامة يمكن أن يقرأ بريبة وحذر إلا عندما اطلعت عليه مؤخرا بتحقيق الطاهر أحمد مكي الذي صرح أنه كاد أن يهمل فقرات منه[26]. ماذا كان يخشى يا ترى؟ ما هي المقاطع التي من المحتمل أن تستفز القارئ، أو صنفا من القراء، وتثير لديهم نوعا من النفور، وربما تدفعهم إلى رفض الطوق برمته؟ وبأي مقياس يمكن اكتشافها وعزلها؟ ومن سيفعل ذلك؟ حاصل الكلام أن قراءتي، بعد تحذير المحقق، لم تعد بريئة، صرت ألعب دور الرقيب أو المتلصص، أتصفح الطوق بهدف اكتشاف ما فيه من مقاطع مشبوهة، ولا يخفى ما في هذا التصرف من خجل ووجل. صرت أقرأ الكتاب كما أفترض أن آخرين سيقرؤونه (لكن من هم هؤلاء ؟)، صرت، في الواقع، أقرأ كتابا آخر.

هل يختلف القارئ العربي اليوم في القاهرة، مثلا، عن القارئ في قرطبة خلال القرن الخامس الهجري؟ إذا أخذنا بهذا الرأي، ينبغي أن نضيف أن الكتابة بدورها تغيرت، لأن القراءة والكتابة مترابطتان. ولكن هل تغيرت الكتابة حقا؟ ألم يكن ابن حزم متخوفا من ردود فعل القراء، تماما كما يتخوف محقق كتابه اليوم؟ أليس الكتاب بكامله موضع ريبة؟ أليست مسألة

26. «وأشهد أنني وقفت أكثر من مرة أمام بعض الحقائق، وبعض الفقرات، كان فيها ابن حزم، كعادته، جريئا صريحا، مرتفع الصوت، لا يكني ولا يلمح ولا يشير، وإنما يعالج قضاياه مفكرا دارسا، لا يتأثم ولا يتردد، وهممت أن أدع هذه الفقرات، ومع شيء من الفكر والتأمل، رأيت ذلك جرما، لا في حق النص فحسب، وإنما في حق التراث العربي، وفي حق أجيالنا الصاعدة في أن تعرف كل شيء». وسعيا من المحقق إلى تبرير ما كتب ابن حزم، وتبرير نشر الكتاب كاملا، يضيف : «إن ما يرتضيه ابن حزم [...] وما يقبله ذوق المسلمين في قرطبة الزاهرة، عاصمة الأندلس أيام الخلافة، وما بعدها، في القرن العاشر الميلادي وما تلاه، ليس تدينا ولا ورعا ولا تطورا ولا محافظة أن ترفضه قاهرة القرن العشرين، ورائدة النهضة في العالمين العربي والإسلامي، ومن هنا أبقيت النص على حاله كاملا». (طوق الحمامة، ص. 10) .

Twitter: @ketab_n

الرقابة موضوعه الأساس؟

لم تصلنا رسالة طوق الحمامة إلا عبر مخطوطة فريدة أنجزت ثلاثة قرون بعد وفاة ابن حزم. غير أن ما يثير الانتباه أكثر أن ناسخ الرسالة صرح أنه قام ب«حذف أكثر أشعارها، وإبقاء العيون منها، تحسينا لها، وإظهارا لمحاسنها، وتصغيرا لحجمها، وتسهيلا لوجدان المعاني الغريبة من لفظها». قد لا يكون هذا البتر المتعمد مدعاة للأسف الشديد بالنسبة للأذهان الكسولة التي غالبا ما تقفز على الأشعار المصاحبة للنصوص النثرية. لكن من يلغي الأشعار («أكثر أشعارها») قد لا يكتفي بذلك، ولهذا فإن الارتياب وارد بأن الناسخ قد يكون حذف أيضا أخبارا وأقوالا وأفكارا لا تلائم ذوقه أو اعتبرها جريئة مزعجة. ما هو مؤكد أن الكتاب الذي نقرأه اليوم ليس هو الكتاب الذي ألف في الأصل.

كان ابن حزم واعيا بجدة عمله ويرى أن ما قام به يختلف عن قصص الحب كما جاءت عند من سبقوه، قصص يتحدث عنها باحتقار : «دعني من أخبار الأعراب والمتقدمين، فسبيلهم غير سبيلنا». يتميز العشق الذي يصفه عن عشق سكان البيداء، فإطاره مدينة قرطبة، بأحيائها وأزقتها وجسورها وبيوتها ومتاجرها. ومع أن ابن حزم يخضع في أشعاره للأسلوب التقليدي ويحترم أنساقه، فإنه يتحفظ من المبالغات والمغالاة الواردة في شعر النسيب، ويتضايق من المقاطع التي تصور العاشق نحيلا منقطعا عن الغذاء والنوم : «وإنما اقتصرت في رسالتي على الحقائق المعلومة، التي لا يمكن وجود سواها أصلا ».

يحدد كل فصل من فصول الطوق الثلاثين جانبا من جوانب الحب؛ وإضافة إلى تأملات وملاحظات عامة، يقدم ابن حزم حكايات توضح مراده، وأيضا أشعارا من تأليفه. وربما يمكن الجزم أن أصالته لا تتجلى لأول وهلة في ما ذكر من أبيات شعرية (أعترف أنني قفزت على البعض منها، مستأنفا ما قام به ناسخ الكتاب)، وإنما فيما يعرض من أخبار أو قصص. هذه القصص مروية من قبل رجال ونساء، وإن كانت حصة النساء أقل نسبيا. وأحيانا تتشكل من ذكريات خاصة بالمؤلف الذي يبث بعض أسراره، كأن يعلن أن أول امرأة أحبها كانت شقراء، وأنه من ذلك الوقت لم يستحسن سوداء الشعر. وقد

Twitter: @ketab_n

يرتاب القارئ فيذهب بخياله بعيدا ويعتقد أن ابن حزم نسب بعض تجاربه إلى أشخاص آخرين...

لنتأمل مثلا هذه الحكاية التي وقع اختياري عليها، لسبب أو لآخر، والتي تدور حول بوح بالحب : «وإني لأعرف جارية اشتد وجدها بفتى من أبناء الرؤساء، وهو لا علم عنده، وكثر غمها، وطال أسفها، إلى أن ضنيت بحبه، وهو بغرارة الصبى لا يشعر. ويمنعها من إبداء أمرها إليه الحياء منه، لأنها كانت بكرا بخاتمها، مع الإجلال له عن الهجوم عليه بما لا تدري لعله لا يوافقه. فلما تمادى الأمر، وكانا إلفين في النشأة، شكت ذلك إلى امرأة جزلة الرأي، كانت تثق بها لتوليها تربيتها، فقالت لها : عرضي له بالشعر. ففعلت المرة بعد المرة وهو لا يأبه في كل هذا. ولقد كان لقنا ذكيا لم يظن ذلك فيميل إلى تنتيش الكلام بوهمه، إلى أن عيل صبرها، وضاق صدرها، ولم تمسك نفسها في قعدة كانت لها معه في بعض الليالي منفردين، ولقد كان يعلم الله عفيفا متصاونا بعيدا عن المعاصي، فلما حان قيامها عنه بدرت إليه فقبلته في فمه، ثم ولت في ذلك الحين ولم تكلمه بكلمة [...] فبهت وسقط في يده، وفت في عضده [...] فما غمض تلك الليلة عينا، وكان هذا بدء الحب بينهما دهرا ».

لم تستطع الجارية أن تتحمل وحدها ثقل سرها، وعندما تعذر عليها أن تفاتح الفتى الذي شغفت به، لجأت إلى المرأة التي تقوم بدور الأم والنجية (تؤكد هذه القصة فكرة أثيرة على ابن حزم، وهي التواطؤ الوثيق بين النساء فيما يتعلق بشؤون الحب[27]. لم تحاول هذه المرأة الخبيرة بأمور الإغراء أن تثبط همتها، بل أشارت عليها بإنشاد بعض الشعر للفتى، علما بأن الشعر، حسب ابن حزم، وسيلة غير مباشرة للبوح بالهوى. لكن الفتى لم يفطن إلى كنه إشاراتها وظل شديد الصمم ولم يستجب للنداء الموجه إليه. لم يفلح الأدب في إغوائه، فعلى الرغم من كونه «لقنا ذكيا»، فإنه كان «بغرارة الصبى».

بسلوكها الجريء، انتهكت الفتاة قاعدة يلمح إليها النص دون أن يذكرها بوضوح، وهي أن مبادرة البوح بالحب تعود إلى الرجل، لا إلى المرأة، وهو ما

27 . «وما رأيت الإسعاد أكثر منه في النساء، فعندهن من المحافظة على هذا الشأن، والتواصي بكتمانه، والتواطؤ على طيه إذا اطلعن عليه، ما ليس عند الرجال، وما رأيت امرأة كشفت سر متحابين إلا وهي عند النساء ممقوتة مستثقلة، مرمية عن قوس واحدة ».

Twitter: @ketab_n

أعلنه صراحة ابن رشيق، صاحب العمدة : «العادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتماوت، وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هي الطالبة والراغبة المخاطبة، وهنا دليل كرم النحيزة في العرب وغيرتها على الحرم». سلكت الفتاة (التي يصفها ابن حزم بالجارية) سلوك نساء العجم، إلا أنها لم تكتف بالكلام، بإنشاد أبيات من الشعر، بل ذهبت أبعد من ذلك فقبلت الفتى، منتهكة بفعلها هذا قاعدة ثانية : مبادرة القبلة تعود إلى الرجل، وإلى الرجل وحده. أن تغتصب المرأة حقا معترفا به للرجل شيء فاضح، أن يتقدم الأنثوي على الذكوري، هذا يحيل إلى عالم مقلوب يرتبك فيه الدور المخول لكلا الجنسين. لا شك أن هذا النيل من الامتياز الرجولي كان سيرعب ابن رشيق الذي لم يكن ليفترض، مع احتقاره للمرأة غير العربية، أنها قادرة على أخذ مبادرة قبلة مجنونة.

ليس تصرف الفتاة من وحي المرأة التي تأتمنها على أسرارها، ولا يستند من جهة أخرى على نموذج أدبي، على شعر أو كتاب من الكتب[28]. إنه اندفاع مفاجئ، نزوة نتيجتها غير محققة وغير محمودة العواقب، مجازفة ورهان ربحته بأعجوبة. ظل الفتى أصم عندما أنشدته الشعر، ولكنه ارتخى واستسلم عندما قبلته، قبلة أيقظته إلى الهوى وكشفت له ما كان يكبته ويكبحه. إنها والحالة هذه قصة وحشية عنيفة، ولم يفت ابن حزم أن يقول في خاتمتها: «إن هذا لمن مصائد إبليس، ودواعي الهوى التي لا يقف لها أحد، إلا من عصمه الله عز وجل» (لا شك أن ابن حزم يلمح هنا إلى قصة يوسف).

تخيم ظلال الرقابة على الطوق، بدءا بالرقابة الذاتية، ذلك أن ما كتب ابن حزم يختلف عما كان بالإمكان أن يكتبه ؛ يؤكد أن هناك أشياء لا يود أو لا يستطيع قولها، وأنه أخفى قسما مما يعرفه عن الحب فلم يدون كل ما يعلم. ما مصدر علمه ؟ الفضاء المغلق للحريم. النساء فعلا كشفن له أسرار الحب،

---

28. هل في التقاليد الشعرية أو السردية ما يوازي ما قامت به هذه الجارية ؟ لا يحضرني في هذا السياق إلا مثالان. الأول في قصة لانتشلوتو الذي قبلته الملكة جينيفرا، ولكن بإيعاز من جاليوتو، صديق لانتشلوتو، مما يحفظ الامتياز الرجولي. أما المثال الثاني، وهو مشهور أكثر، فنجده في النشيد الخامس لجحيم دانتي حيث نقرأ أن باولو وفرنتشسكا اكتشفا حبهما أثناء قراءة قصة لانتشلوتو بالضبط ؛ غير أن باولو هو الذي يبادر بالقبلة، كما تروي ذلك فرنتشيسكا لدانتي :

«كنا ذات يوم نقرأ للمتعة، عن لانشلوتو، وكيف تيمه الحب : وكنا وحيدين، لا يخامرنا شك.
جعلت تلك القراءة عيوننا تتلاقى مرات عديدة، وأشحبت لون وجهينا ؛ ولكن كان أمرا واحدا ذلك الذي غلبنا.
حينما قرأنا أن البسمة المرتقبة ، قد قبلها مثل ذلك العاشق، هذا – الذي لن ينفصل عني أبدا – قبل فمي، وهو يرتجف كله. كان الكتاب وكاتبه هما جاليوتو : ولم نقرأ فيه ذلك اليوم مزيدا».

Twitter: @ketab_n

لقد تربى في أحضانهن وظل حتى سن البلوغ في جوارهن ومحيطهن : «ولقد شاهدت النساء وعلمت من أسرارهن ما لا يكاد يعلمه غيري، لأني ربيت في حجورهن، ونشأت بين أيديهن، ولم أعرف غيرهن، ولا جالست الرجال إلا وأنا في حد الشباب، وحين تفيل وجهي. وهن علمنني القرآن، وروينني كثيرا من الأشعار، ودربنني في الخط. ولم يكن وكدي، وإعمال ذهني مذ أول فهمي، وأنا في سن الطفولة جدا، إلا تعرف أسبابهن، والبحث عن أخبارهن، وتحصيل ذلك». تلقى ابن حزم تكوينا مزدوجا ؛ الأول، أنثوي، خلال الطفولة ويتضمن ثلاث مواد : القرآن والشعر وأسرار الحب؛ والثاني، ذكوري، ابتداء من سن البلوغ ويشتمل على مواد من بينها علم الكلام الذي برع فيه.

الطوق كان سيختلف لا محالة لو دون ابن حزم كل ما تعلم من النساء[29].

إنه كتاب مشدود إلى فصول وفقرات لم تكتب، إلى أسرار نسائية لم تكشف. زد على ذلك أن المحب، كما يجيء وصفه، يميل إلى الصمت والانطواء على النفس، لأنه محاط بأشخاص يراقبونه ويرصدون كل إشارة أو علامة تنم عن مشاعره، ويخشى على الخصوص ثلاثة أنماط من المعارضين : العاذل، الرقيب، الواشي. هكذا يرتبط الحب بضرورة الكتمان والخداع، كما يرتبط بالشعور بالذنب. وينطبق هذا أيضا على الكتابة، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، وإلا كيف نفسر أن ابن حزم يقدم كتابه وكأنه صادر عن صديق طلب منه إنشاءه؟ قد يكون هذا مطابقا للحقيقة، وقد يكون تقليدا اتبعه المؤلف، تقليدا نجده، بشكل أو بآخر، في افتتاحيات أغلب الكتب القديمة. وإذا كان الافتراض الأول صحيحا، فهذا يعني أن ابن حزم استجاب لحث وإغراء خارجيين، وأنه لم يأخذ مبادرة تأليف الطوق. تصادفنا مرة أخرى مسألة المبادرة: امتثل المؤلف لرغبة صديقه، كما أذعن الفتى لرغبة الجارية عندما قبلته. ويتملكنا الانطباع أن ابن حزم يسعى إلى تحميل هذا الصديق مسؤولية تدوين الكتاب، أو على الأقل يسعى إلى تخفيف دوره الشخصي عندما يوحي أنه كتب على الرغم منه وتحت الضغط، ضغط ودي بالتأكيد، مماثل للضغط العاطفي الذي خضع له الفتى.

29. «فلم أزل باحثا عن أخبارهن، كاشفا عن أسرارهن، وكن قد أنسن مني بكتمان، فكن يطلعنني على غوامض أمورهن، ولولا أن أكون منبها على عورات يستعاذ بالله منها، لأوردت من تنبههن في الشر، ومكرهن فيه، عجائب تذهل الألباب».

Twitter: @ketab_n

يخشى ابن حزم من إنكار بعض قرائه :«وأنا أعلم أنه سينكر علي بعض المتعصبين على تأليفي لمثل هذا». ومن أجل صد الهجوم المحتمل، يرى نفسه ملزما بأن يعلن أنه لم يرتكب أبدا أعمالا دنيئة : «وإني أقسم بالله أجل الأقسام أني ما حللت مئزري على فرج حرام قط». يشعر بعين الرقيب تحدق به من كل جانب، وهذا يؤكد أن الحب والكتابة، كما يصورهما، شيء واحد، كلاهما يثير الريبة. وفي معرض هذا القول، لا يسعنا إلا أن نلاحظ أن صوت ابن حزم، الحر الطليق، يتحول فجأة في الفصلين الأخيرين، فيتسم بنبرة متشددة صارمة. فما أبعدنا عن الفصل الذي يقول قيه : «ولقد وطئت بساط الخلفاء، وشاهدت محاضر الملوك، فما رأيت هيبة تعادل هيبة محب لمحبوبه، ورأيت تمكن المتغلبين على الرؤساء، وتحكم الوزراء، وانبساط مدبري الدول، فما رأيت أشد تبجحا، ولا أعظم سرورا بما هو فيه من محب أيقن أن قلب محبوبه عنده، ووثق بميله إليه، وصحة مودته له». فكأن ابن حزم وصل، عند نهاية كتابه، المتسمة بالقلق والكآبة، إلى طريق مسدود، كما حصل لرجل وصفه، «اجتاز يوما [...] في زقاق لا ينفذ، فدخل فيه فرأى في أقصاه جارية واقفة مكشوفة الوجه، فقالت له : يا هذا، إن الدرب لا ينفذ».

لا يخشى ابن حزم رد فعل القراء فحسب، وإنما أيضا الملكين اللذين يراقبانه ويسجلان حسناته وسيئاته : «وأنا أستغفر الله تعالى مما يكتب الملكان، ويحصيه الرقيبان، من هذا وشبهه، استغفار من يعلم أن كلامه من عمله». وعلى عكس نسخة **الطوق** المبتورة التي بين أيدينا، فإن النسخة السماوية التي دونها الملكان، كاملة أمينة، ومطابقة للكتاب كما ألف في الأصل...

Twitter: @ketab_n

الدهر

كان المعتمد بن عباد أعظم أمراء الأندلس وفي ذروة عزه عندما انهار أمام المرابطين. لم تكن نتيجة الحرب لصالحه، فضاع منه كل شيء وصار ملكا متسولا. الارتسام العام - عند جل من درسوه - أن عزله عن الملك، رغم شناعته، كان فيه حظه : فقد ملكا، وبالمقابل ربح مكانا مرموقا في ذاكرة معاصريه ومن جاء بعدهم.

عند الحديث عنه، يتجه التفكير حتما إلى أبيه، المعتضد، الذي وطد حكم سلالة بني عباد. كانت حروب المعتضد مكللة بالنجاح، «كل هذا وهو قاعد فوق أريكته، منفذ للعظائم من جوف قصره»، كما يقول لسان الدين بن الخطيب في **أعمال الأعلام**. وكان أيضا، كما هو متوقع،كريما سخيا، يحيط به الشعراء، ولم يكن يستنكف من نظم بعض الأبيات إذا لزم الحال. ورغم أن المؤرخين يثنون على حزمه وقوة إرادته، فإنهم يستنكرون ضراوته وشراسته، دون أن يجرؤوا على الاسترسال في الموضوع. قسوته لم تكن تراعي حتى أسرته ؛ ألم يقتل بيده أحد أبنائه؟ وكما يقول الشاعر الداني بحياء، «حكي عنه من أوصاف التجبر ما ينبغي أن تصان عنه الأسماع». ومع ما ارتكبه من أفعال شنيعة، ومع أن قصته مرعبة تتعذر روايتها بالكامل، فإن الحظ ظل دوما يبتسم له، فتوفي وهو في قمة مجده.

أكيد أن المعتمد لم يكن يرغب أن يكون بطل قصة مؤثرة تستدر الدموع؛ ما كان يتطلع إليه هو أن تذكره الأجيال القادمة كملك أدام عمل أبيه الباهر، ملك لا يشق له غبار، ندي الكف، قبلة الشعراء، وفقا للصورة النمطية الواردة في قصائد المدح. كان أبوه نموذجه، ويمكن أن نؤكد أنه اقتدى به خلال الجزء

Twitter: @ketab_n

الأكبر من حكمه، لكنه لم يستطع أن يتشبه به حتى النهاية فأضاع ما خلفه له. بل إن بعض العلامات توحي بأنه كان، في حياة والده، عاجزا عن مضاهاته واللحاق به ؛ وهكذا فإنه أخفق في الدفاع عن مالقة أمام باديس بن حبوس، فلجأ إلى رندة حيث عاش مدة خائفا من غضب والده. كان امتحانا عسيرا ومنفى يجسد مقدما منفى أغمات، أنشأ خلاله قصائد، من ضمنها رائيته التي بعث بها إلى أبيه طالبا عفوه وراجيا استعادة الحظوة لديه، قصائد تؤشر إلى تلك التي سوف يكتبها سنوات فيما بعد، بعيدا عن الأندلس.

كيف فقد حكمه وصار ملكا متسولا؟ أشعار المنفى محاولة متكررة ويائسة للإجابة عن هذا السؤال. على عكس بطل المأساة اليونانية، ليس لدى المعتمد أي شعور بأنه ارتكب خطأ. لا جرم يؤكد المؤرخون أنه أساء التقدير، وأنه، بسبب مناوراته ومراوغاته، كان جزئيا وراء سقوط طليطلة، سقوط نتج عنه إحساس أليم ببداية نهاية الهيمنة الإسلامية على شبه الجزيرة الإيبيرية. لكن المعتمد لا ينظر إلى الأشياء من هذه الزاوية، ولا يعتبر نفسه مسؤولا عما جرى له ولا يرى أنه يستأهل المصير الذي آل إليه؛ لقد دافع عن مملكته ضد المرابطين وقاومهم بشدة، بل كاد يقتل عندما سقطت إشبيلية. يعلم أن لا أحد يجادل في شجاعته وعزيمته، لكن النتيجة تفرض نفسها، وهي أنه خسر كل شيء وليس بإمكانه تعويض ما فاته. وبما أن ليس هناك ما يأخذه على نفسه، فإنه ينسب نكبته لقوة خارقة، الدهر، كلمة ترد كثيرا في شعره، إلى جانب كلمات أخرى من السياق الدلالي نفسه : الحظ، الأقدار، الليالي.

صار الدهر العدو الأكبر للمعتمد، بعد أن كان حليفه، بل تحت إمرته. لقد انقلب عليه وغدر به :

قد كان دهرك إن تأمره ممتثلا ... فردك الدهر منهيا ومأمورا

ما لا يغفره لنفسه أنه وثق بالدهر واعتمد عليه، بينما الدهر، جوهريا، متقلب متلون، لا يثبت على حال : «من يصحب الدهر لم يعدم تقلبه...». أن يفقد المعتمد كل شيء معناه أن يرد كل شيء. نلمح هنا معنى كثيرا ما يطرقه الشعراء : يسترد الدهر هباته، يسترجعها عاجلا أو آجلا :

قبح الدهر فماذا صنعا ... كلما أعطى نفيسا نزعا

وهي علامة على خداعه ومكره ولؤمه. وهنا أيضا، إذا ما أخذنا بعين

Twitter: @ketab_n

الاعتبار السياق السياسي لتلك الحقبة، فإننا نلمح تطابق هذه السمة مع علاقة الأمراء بمن يحيطون بهم ؛ فمن هو يا ترى الملك الأندلسي الذي لم يقدم، في فترة من الفترات، على التنكيل بوزرائه وانتزاع ممتلكاتهم، أي ما سبق له أن أعطاهم ؟ وإذا ما فكرنا مليا، فإن صروف الدهر تقابل أو تطابق تغير التحالفات بين مختلف الفاعلين في المجال السياسي بإسبانيا : يتحول الصديق فجأة إلى عدو، والعدو إلى صديق. يكفي التذكير بعلاقة المعتمد بوزيره ابن عمار، وفي مستوى آخر، بيوسف بن تاشفين، وألفونس السادس؛ حليف البارحة يصير في الغد منافسا شرسا ؛ وهكذا فإن تقلبات الدهر تعكس تماما تلونات الحياة السياسية آنذاك كما يصفها المؤرخون.

لم يكن المعتمد يثق ثقة مطلقة بالدهر، كان يداريه ويتودد إليه ولا يعاكسه، وكان يعتني بسبر نواياه ويلجأ إلى منجم يرصده، قبل القيام بأي عمل ذي شأن. عشية معركة الزلاقة، قال المنجم كلمته ولم يخطئ في حساباته، لكن تنبؤاته، فيما بعد، لم تكن موفقة وانكشف بطلانها، فلاذ بالفرار عندما سقطت إشبيلية، مما حدا بالمعتمد إلى السخرية منه :

أرمدت أم بنجومك الرمد قد عاد ضدا كل ما تعد

إذا كان الدهر متلونا قلقا لا يثبت على حالة واحدة ولا يقر له قرار، فإنه قد يلين ويترفق، قد يتحول من جديد إلى حليف ومساعد. فالشعور بالحزن والأسى يصاحبه عادة أمل - ولو كان ضعيفا - أن يغير الدهر مزاجه. لكن المعتمد لا يتعلل كثيرا بهذا الأمل ويعلم في قرارة نفسه أنه أمل خادع؛ لن يسترجع ملكه، لن يحظى مرة أخرى بإكرام الدهر ومراعاته، لن يتحول الحظ لصالحه. ومع ذلك، ظل يراقب السماء ويتفحص حركة الطيور، وكأنها رسل الغيب. يرتب الدهر له أحيانا مفاجآت سارة ؛ وهكذا فإن إحدى زوجاته التحقت به في أغمات، ومن المفارقات أن بشرى قدومها زفت إليه بنعيق الغربان. علامات الدهر ليست أكيدة لا ريب فيها؛ فالغربان التي ترتبط حسب العرف بالنحس والشؤم، تعلن هذه المرة نبأ سعيدا وتبدو علامة على اليمن والخير، فيثني عليها المعتمد (وعرفانا منه بالجميل يعقد العزم على أن لا يسمي الغراب ب«الأعور»، مع العلم أن الأعور نذير شؤم، وأن الأعور اسم للغراب). ويمكن أيضا أن نذكر القصيدة التي يصف فيها سربا من القطا تحلق

Twitter: @ketab_n

بحرية تامة بينما هو مقيد لا يروم حراكا؛ ترمز القطا إلى ما حرم منه، إلى السمو والسيادة، ولأجل ذلك يغبط حريتها ويسر حركتها (في المقطع ذاته الذي يقول فيه إنه لا يحسدها !).

تشكل الموازنة التي يعقدها بين مجده الغابر وبؤسه الحالي لازمة شعره. يتذكر قصوره بإشبيلية ومآثره الضائعة لينوح على مشهد شقائه وتعاسته الحالية، على ابنته وهي تغزل الصوف لشخص كان يخدمه، فيتأسى بأنه ليس أول من حلت به هذه المحنة، وأن الدهر غدر بالعديد من الملوك وقلب لهم ظهر المجن –موضوعة سقوط الأمراء - كما يذكر الموت المحتوم وتفاهة المشاريع البشرية وأباطيل الحياة الدنيا، إلى غير ذلك من المعاني المألوفة في هذا المضمار.

لكن ما يحز في نفسه ويثير غضبه أنه لم يعد بوسعه أن يهب شيئا. ذلك أن السلطة هي القدرة على توزيع الهبات، وبالتالي ضمان انقياد الآخرين وخضوعهم. ليس الكرم فضيلة أو خصلة تلقائية للنفس، كما يزعم الشعراء، إنه وسيلة للهيمنة ؛ أن لا تعطي معناه أنك فقدت سلطتك. غير أن المعتمد ظل يخدع نفسه ويغالطها، ويعمل وكأنه ما زال قادرا على السخاء والجود. في طنجة، في طريقه إلى منفاه، منح ثلاثين مثقالا للشاعر الحصري، انسلخ عما تبقى له من مال ليوهم نفسه أنه ما زال ملكا. وما أن سمع شعراء المدينة بهذا الجود حتى توافدوا عليه طامعين في ماله، هو الذي فقد كل شيء. موقف لا يخلو من سخرية مريرة : متسولون يستجدون متسولا. وفي أغمات أعطى عشرين مثقالا للشاعر ابن اللبانة، غير أن هذا الأخير تلطف ورفضها ؛ ومع أن المعتمد قدر له هذه الرقة، فإنه استاء منها في الوقت ذاته لأنه رأى فيها صورة فقدانه لسلطته وحكمه. وربما يمكن أن نفسر بهذا المعنى الأبيات العديدة التي يتحدث فيها عن القيد؛ فكونه موثقا يعني أنه صار غير قادر على الحركة، وأنه لا يستطيع أن يعطي. يده مغلولة بسبب إدقاعه وعدمه، ولا يقدر على بسطها ولو بعض البسط.

من الملاحظ أن موقفه يختلف بحسب ما إذا كان يحيل إلى الدهر أم إلى الله. فالمعروف أن الغموض المرتبط بالدهر شكل جدلا كلاميا تركز حول حديث نبوي : «لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر[30]». هذا الحديث موجه

30. ابن منظور، لسان العرب، مادة «دهر».

Twitter: @ketab_n

طبعا ضد الاعتقاد الجاهلي أن الدهر مسؤول عما يحدث في العالم. لكن، وعلى الرغم من هذا التحذير، فإن الشعراء ما فتئوا يعنفون الدهر ويعاتبونه. يعترف المعتمد بتفوق الدهر وغلبته، غير أن بوسعه على الأقل أن يوجه اللوم له ويفضح تصرفاته، وينفس عن غيظه بأن يتمنى بصفة أو بأخرى أن يثأر منه. لكن نبرته تتغير عندما يذكر الله، كما في هذين البيتين حيث يروي حديثا دار بينه وبين زوجته اعتماد :

قالت : لقد هنا هنا   مولاي، أين جاهنا
قلت لها : إلى هنا   صيرنا إلـــهنـا

فمن جهة يعترض بشدة على الدهر، ومن جهة أخرى ينقاد لمشيئة الله ويذعن لها ؛ وتبعا لهذا يتميز شعره بنبرتين : التمرد والاستسلام.

ضاع منه كل شيء، لكن بقي له الشعر، ملاذه الأخير وخلاصه (من يتذكر أسماء ملوك الطوائف الآخرين؟). يزوره شعراء كابن اللبانة وابن حمديس أو يبعثون إليه قصائدهم. تتداول قصته في المشرق والمغرب فيرثى له ويتأسف على ما أصابه ؛ صارت نكبته قصة مثيرة يتناقلها الرواة برأفة وتعاطف.

أنباء أسرك قد طبقن آفاقا   بل قدعممن جهات الأرض إقلاقا
سرت من الغرب لا يطوى لها قدم   حتى أتت شرقها تنعاك إشراقا
فأحرق الفجع أكبادا وأفئدة   وأغرق الدمع آماقا وأحداقا

صار هدفا لنظر الناس في كل أنحاء المعمور وموضوعا للتأمل والعبرة. لم والحالة هذه الاستمرار في الحياة، بينما هو قد استقر نهائيا في ذاكرة الخلق؟ يسوق حياة شقية، لكنه يعلم أنه حل في ما يلي الحياة، في الخلود. إنه شبه ميت، بل ميت تماما : ألم يصل عناده الرضى بالذات إلى حد رثاء نفسه بأبيات أوصى أن تكتب على قبره ؟ هكذا سيظل، من هذا المنظور، يتكلم بعد وفاته، أي سيظل حيا، هكذا سيثأر لنفسه من الدهر.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

العائد

يروي ابن الزيات في كتاب **التشوف إلى رجال التصوف** قصة ولي من سلا اسمه أبو العباس أحمد، «كان ذا مال فتصدق بجميعه وعزفت نفسه عن الدنيا وأهلها وأقبل على الله تعالى». غني عن القول إن مثل هذا التصرف ليس بالنادر في **التشوف**، فما أكثر الأولياء الذين يختارون الآخرة ويتخلون عن التعلق بأسباب الدنيا، لكن ما يلفت الانتباه أن أبا العباس أحمد لم يكتف بقطع صلاته بالناس، بل تخلى أيضا عن «ابنة صغيرة اسمها مريم»... طلب من صديق له أن يكفلها ثم غادر سلا وغاب نحوا من ثمانية عشر عاما.

ماذا فعل خلال هذه المدة الطويلة ؟ أغلب الظن أنه ساح في الأرض ورافق الفقراء وزار الأولياء. لكن يظهر أنه لم ينس ابنته تماما وأن ذكراها ألحت عليه يوما فلم يستطع الصبر وعاد إلى مسقط رأسه. ترى ماذا كان ينتظر منها؟ أن تفرح بمقدمه وترحب به ؟ إلا أن الذي حدث أن مريم «أبت أن تجيء إليه». ثم إنه غاب ثانية وعند عودته وجدها قد تزوجت «فسلم عليها» (ليس في النص إشارة إلى أنها بادلته السلام). بعد ذلك غاب ثالثة ثم عاد إليها وقد رأى في المنام أن أجله قد دنا وأنه لاحق بربه، فأعد قبرا، ثم «جاء إليها وقال لها : أردت أن أبيت عندك في بيت خال وأن لا تأتيني إلا وقت طلوع الفجر. فدخل البيت. فلما طلع الفجر دخلت عليه ابنته فوجدته ميتا مستقبل القبلة. فحملته ودفنته في القبر الذي حفر لنفسه».

لن نعرف أبدا مشاعر البنت مريم بالنسبة لأبيها وبالنسبة لنفسها. وابن الزيات لا يساعدنا قطعا على استكناه صمتها المطلق، فهو يورد الأحداث بدون تعليق أو تقييم. ورغم كونه يعتبر أبا العباس أحمد من الأولياء بمجرد إدراجه

Twitter: @ketab_n

في التشوف، إلا أنه – وهذا شيء غريب – لا يشيد به ولا يثني عليه كما يفعل غالبا في بداية فصول كتابه، فيقول مثلا عن هذا الولي أو ذاك إنه كان «كبير الشأن»، أو «عبدا صالحا»، أو «جليل القدر»، وفي الحالات القصوى يقول عنه إنه «كان قطب عصره وأعجوبة دهره»، وهو النعت الذي خص به أبا يعزى.

وعلى ذكر أبي يعزى فإن هذا الولي الصالح عاش تجربة قريبة من تجربة أبي العباس أحمد. وقبل إيرادها لا بد من التذكير بأنه كان يحظى بنفوذ كبير ويتمتع بسلطة معنوية تكاد تكون بلا مثيل. وهكذا كان الناس يقصدونه للاستشفاء بلمسه والتبرك بدعائه، ولا يقتربون منه إلا وفرائصهم ترتعد خشية أن يفشي أسرارهم لأنه كان يعلم ما تكنه الصدور وما يجول في الضمائر. والحيوانات بما فيها الوحوش الضارية والأسود الكاشرة كانت تأتمر بأمره وتحوم حوله خاضعة طيعة. أما الجن فكانت تدين له بالسمع والطاعة وتبادر عند أمره بالخروج من جسم الشخص المصاب بالجنون فيبرأ لحينه. وليس هذا كل شيء، فالسماء تجود بالمطر وقت الجفاف عندما يستسقي للناس... وبالجملة فلقد كان «أعجوبة في الزمان» و«آية وقته» ؛ ومع ذلك كان يعاني من نقطة ضعف خفية لا يذكرها من كتبوا عنه أو لا يشيرون إليها إلا من طرف خفي وعن طريق التورية. نقطة الضعف التي كانت تؤرق أبا يعزى وتقض مضجعه هي ابنه وفلذة كبده يعزى.

في كتابه دعامة اليقين في زعامة المتقين، يتحدث أبو العباس العزفي عن زوجتي أبي يعزى، أم العز وميمونة، كما يذكر مرارا ابنه أبا محمد عبد الله الذي يسند إليه العديد من أخبار أبيه، ولكنه لا يذكر يعزى إطلاقا. أما ابن الزيات فإنه في الفصل الذي عقده لأبي يعزى في التشوف،لم يذكر لا الزوجتين ولا الابنين، إلا أنه خصص فصلا مستقلا ليعزى الذي يقول عنه إنه لحق بالأولياء بعد موت أبيه.

على ما يبدو، لم يكن يعزى مؤهلا لوراثة الولاية، فلقد كان نافرا من أبيه ويعيش بعيدا عنه في مكناسة، على الأقل خلال مرضه الأخير. وفي هذا السياق يورد ابن الزيات، نقلا عن أبي عبد الله التاودي، أحد أصحاب أبي يعزى، ما يلي : «زرت أبا يعزى [بإيروجان] فوجدته مريضا. فقلت له :

Twitter: @ketab_n

ألازمك. فقال لي الترجمان عنه : اذهب إلى أهلك، فإذا رأيتهم فارجع إلي. فلما وصلت إلى فاس أتاني رسوله يستدعيني. فأتيته فوجدته قد أفاق من مرضه وعنده ثور أسود يدنو من أبي يعزى وهو يلحس جسده بلسانه ويمسح عليه أبو يعزى بيده وهو يقول : أي ثور هذا ! وأي الطعام يصنع منه ! وهو يعيد الكلام وأنا لا أفهم معناه. فأقمت عنده أياما ثم مرض وكان ابنه يعزى غائبا في مكناسة وأبو يعزى يقول : ادعوا لي يعزى. ويشتد حرصه على رؤيته والناس يختلفون إلى يعزى ويأبى من الوصول إليه».

صحة أبي يعزى مختلة، وكذلك علاقته بولده. هناك سوء تفاهم خطير بينهما، ويأبى الولد أن ينهيه رغم تردد الرسل إليه. سوء التفاهم حاصل أيضا بين أبي يعزى وأبي عبد الله التاودي الذي يروي هذه الواقعة ؛ فهو من جهة بحاجة إلى ترجمان لفهم كلام أبي يعزى الأمازيغي، ومن جهة ثانية لا يفهم ما يقصده بقوله وهو يمسح على الثور : «أي ثور هذا ! وأي الطعام يصنع منه !»... لا يفهم ما يقصده، وإن كان يلاحظ التفاهم الكامل الحاصل بين أبي يعزى والثور الذي يدنو منه ويلحس جسده بلسانه، فهذا ليس بغريب بالنسبة لمن يترددون على هذا الولي ويشاهدون الألفة التي تجمعه بالحيوانات الداجنة والمتوحشة.

في نهاية الأمر سينجح عبد الله التاودي حيث فشل الآخرون، سيكون ترجمانا أبلغ من سابقيه وسيفلح في إقناع يعزى بالعودة إلى أبيه. «فقمت إليه، فقلت له : يا بني إن الشيخ شائق إلى رؤيتك فودعه قبل الموت. فقال : أخاف منه. فلم أزل به إلى أن تجرد من أثواب سنية كانت عليه ولبس دونها وجاء إليه باكيا فقبل رأسه وقال له : تب إلى الله تعالى يا يعزى ! فقال له : تبت إلى الله يا أبت. فقال له : افتح فاك. ففتحه فبصق فيه أبو يعزى بصقة ثم مات رحمه الله».

سلوك يعزى يختلف عن سلوك أبيه ؛ فهو يرتدي أثوابا سنية بينما أبو يعزى «كان لباسه برنوسا أسود مرقعا إلى أسفل ركبتيه وجبة من تليس مطرق وشاشية من عزف». لم يقبل يعزى تغيير لباسه إلا بعد إلحاح أبي عبد الله التاودي الذي لم يفته أيضا أن يذكر له أن أبا يعزى مشرف على الموت. إن تغيير اللباس له دلالة في هذا المضمار، فكأن يعزى يغير جلده و يتقمص شخصية

Twitter: @ketab_n

جديدة تختلف جذريا عن السابقة ؛ فبمجرد ارتداء لباس حقير اقترب من أبيه وتشبه به. على أي حال لم يكن من اللائق أن يمثل أمامه بزي ينم عن الترف والإقبال على الدنيا.

نجد في التشوف عدة أمثلة لأشخاص صاروا أولياء بعد ارتكاب بعض الذنوب. وهكذا نقرأ في فصل قريب من الفصل المتعلق بيعزى أن عبد الحق ابن الخير الرجراجي «كان من أهل الدعارة ثم تاب إلى الله»... إن خوف يعزى من أبيه ينبئ، وإن كان النص غامضا فيما يخص هذه النقطة، أنه ارتكب معصية من المعاصي أو أنه كان مسرفا على نفسه (هذا التعبير كثيرا ما يستعمله ابن الزيات للإشارة إلى سلوك سلبي). وإلا فلم طلب منه أبو يعزى أن يتوب ؟ ولـم يبادر هو بالإعلان عن توبته وهو يبكي ؟ **التوبة** متزامنة مع **الأوبة**، إنها رجوع إلي **الأب** وإلى ما تمثله **الأبوة** من قيم.

بعد موت أبي يعزى (ودائما حسب رواية عبد الله التاودي كما ينقلها ابن الزيات)، «ذبح ذلك الثور الأسود وصنع منه طعام للناس وخلفه ابنه في مكانه، وقد لاحت عليه شواهد الولاية، ولقد حضرته إلى أن جاءه رجل مقعد فما زال يتفل عليه إلى أن برئ وقام سويا. ولحق يعزى بالأولياء من ساعته». الثور الأسود ذبح بعد موت أبي يعزى وأكل منه الناس كما تنبأ بذلك، وهكذا يتضح معنى الكلام الذي لم يفهمه راوي القصة في حينه («أي ثور هذا ! وأي الطعام يصنع منه!»). ذبح الثور بمناسبة وفاة أبي يعزى وبمناسبة رجوع يعزى. لقد صار يعزى خليفة لأبيه مباشرة بعد موته ؛ فكأن أبا يعزى كان ينتظره ليلفظ نفسه الأخير ويسلمه سره المتمثل في ريقه، هذا الريق الذي سيمكن يعزى فيما بعد من إبراء مريض مقعد، منجزا بذلك كرامة جديرة بأبيه الذي كان معروفا بعلاجه للمرضى والمصابين.

لا ذكر لعبد الله، الابن الآخر، في هذه اللحظة الحاسمة، اللحظة التي جاد فيها أبو يعزى بروحه. لم يلتفت إلا إلى الابن الغائب الذي طال انتظاره (الابن الذي تكنى به). يعزى المسرف على نفسه أحب إلى أبي يعزى من عبد الله الذي كان يلازمه والذي تكفل فيما بعد برواية أخباره. وهذا يذكرنا بقصة معروفة، قصة الابن الضال الذي فرح أبوه بعودته غاية الفرح وذبح له عجلا سمينا، مما أثار سخط وحفيظة الابن الآخر الذي كان مثالا للسيرة المستقيمة.

Twitter: @ketab_n

في هذه القصة، كما في قصة أبي العباس أحمد، نلاحظ الغياب التام للأم (أو الزوجة). فأم مريم لا يرد ذكرها، والأرجح أنها كانت ميتة عندما قطع أبو العباس صلته بالدنيا. وكذلك لا يرد ذكر أم يعزى في قضية الصلح بين ابنها وأبيه. أما في القصة الثالثة التي سأتطرق إليها الآن، فإن المرأة تظهر وتلعب دورا بصفتها زوجة وأما. ويتعلق الأمر هذه المرة بولي اسمه أبو علي الحباك، يصفه ابن الزيات بأنه «صاحب مجاهدة وتجرد من الدنيا». في بداية أمره كان يعيش كسائر الناس، ثم إنه حضر جنازة أبي مدين فتغيرت نظرته للأشياء، أو كما يروي هو : «ما رأيت أعز من الفقراء في ذلك اليوم ولا أذل من الأغنياء، فقلت في نفسي : إذا كان هذا في الدنيا فكيف بهم في الآخرة. فدفعت أثوابي لفقير وأخذت منه مرقعته وحلقت رأسي ودخلت على امرأتي، فصاحت يا ويلها ! فقلت لها : إن لم توافقيني على هذه الحالة، فعديني ميتا. فخرجت عنها وتركت جميع مالي وغبت عن تلمسان أربعة أعوام وقد تركت ابنا لي صغيرا. فقلت لنفسي : إن كنت صادقة فادخلي تلمسان على هذه الحالة ! فأتيت تلمسان ودخلت إلى سويقة أجادير فلقيت بها امرأتي مع خادمها وابني على عنق الخادم. فقالت لي نفسي : تنح لهما عن الطريق لئلا تغير قلبها بمشاهدتك على هذه الحالة ! فقلت لها : والله لا رأتك إلا في أسوأ حالة من هذه الحالة، فتقدمت إلى خباز في السويقة، فأخذت منه خبزة وقلت : من يشتري لي هذه الخبزة لله تعالى ؟ وأنا أسارقها النظر ؛ فرأيتها تنظرني والدموع تنحدر على خديها إلى أن جاوزتني. فرددت الخبزة للخباز ومررت.»

لماذا عاد أبو علي الحباك إلى تلمسان ؟ حسب ما يبدو من كلامه، عاد ليذل نفسه ببروزه في هيئة رثة شنيعة أمام الناس. وبفعله هذا ينتسب حتما إلى مذهب الملامتية المبني على الظهور «في أسوأ حالة»، كما عبر هو عن ذلك، أي بصورة قذرة مستفزة ومثيرة للاستنكار (لعل جذور الملامتية ترجع إلى المذهب الكلبي!). أن يجلس أبو علي الحباك في السوق متسولا في الوقت الذي تمر فيه زوجته، أعز الناس إليه، لأكبر دليل على إهانة النفس والحط من شأنها. إلا أن الأمر أكثر تعقيدا لأن نزعتين تتجاذبانه، نزعة الاختفاء ونزعة الظهور، وهذا بين في الحوار الذي عقده مع نفسه، أو بالأحرى في صراعه

Twitter: @ketab_n

مع نفسه : «قالت لي نفسي... فقلت لها». لا مراء في كونه انتصر على نفسه، لكن الانتصار في هذه الحالة هزيمة نكراء لأنه لا يتم إلا بالقضاء على جانب من الذات، فهو إذا لذة قصوى مصحوبة بأسى عميق. وعلاوة على ذلك، فإن أبا علي الحباك بتصرفه هذا يؤكد قاعدة مفادها أن المحب لا يقنع بمشاهدة المحبوب والتملي برؤيته، بل يتمنى أيضا أن يشاهده المحبوب، أن يتم بينهما لقاء وتبادل على مستوى النظر : «...وأنا أسارقها النظر، فرأيتها تنظرني». لهذا عاد إلى تلمسان، من أجل اللحظة العابرة التي رأى خلالها امرأته تبصره «والدموع تنحدر على خديها»، أو إذا فضلنا عاد ليغرق في دموعها.

ثم ماذا حدث له بعد ذلك ؟ يجيب ابن الزيات، بنبرته اللامبالية ظاهريا: «توجه إلى مكة، فغرق في بحر المشرق».

Twitter: @ketab_n

في كل سنة كذبة

ما الذي يدفع أشخاص **ألف ليلة وليلة** إلى رواية حكاياتهم؟ يتعلق الأمر في أغلب الأحيان بتعليل ما أصابهم من تعاسة أو خسارة؛ فهذا شخص يحكي كيف فقد إحدى عينيه، وآخر كيف تحجر نصفه التحتاني إلى قدميه، وثالث كيف صار وجهه أصفر كالزعفران... في هذا الإطار سأتعرض إلى جانب من «حكاية التاجر أيوب وابنه غانم وبنته فتنة»؛ وتنطلق هذه الحكاية بمشهد ثلاثة من العبيد يلتقون ذات ليلة ويروي كل واحد منهم «سبب تطويشه»، أي إخصائه (يتبين من خلال محادثتهم رغبتهم في أكل لحم البشر، مما يدفع إلى التساؤل عن علاقة هذه الشراهة بالإخصاء). العبد الأول أخصي لأنه أزال بكارة بنت سيده، والثالث لأنه نكح سيدته؛ أما الثاني، واسمه كافور، فأخصي لأنه كذب على أسياده، وسيشكل سرده لما حل به موضوع هذا البحث.

منذ نعومة أظفاره، اكتسب كافور عادة سيئة جدا : «اعلموا يا إخوتي أني كنت في ابتداء أمري ابن ثمان سنين، ولكن كنت أكذب على الجلابة في كل سنة كذبة حتى يقعوا في بعضهم، فقلق مني الجلاب وأنزلني في يد الدلال وأمره أن ينادي: من يشتري هذا العبد على عيبه؟ فقيل له : وما عيبه؟ قال: يكذب في سنة كذبة واحدة، فتقدم رجل تاجر [...]. ومكثت عنده باقي سنتي إلى أن هلت السنة الجديدة بالخير، وكانت سنة مباركة مخصبة بالنبات، فصار التجار يعملون العزومات وكل يوم على واحد منهم إلى أن جاءت العزومة على سيدي في بستان خارج البلد، فراح هو والتجار وأخذ لهم ما يحتاجون إليه من أكل وغيره [...]. فاحتاج سيدي إلى مصلحة من البيت فقال: يا عبد اركب البغلة ورح إلى المنزل وهات من سيدتك الحاجة الفلانية

Twitter: @ketab_n

[...]. فلما قربت من المنزل صرخت وأرخيت الدموع فاجتمع أهل الحارة كبارا وصغارا وسمعت صوتي زوجة سيدي [...]. فقلت لهم: إن سيدي كان جالسا تحت حائط قديمة هو وأصحابه فوقعت عليهم [...]. فلما سمع أولاده وزوجته ذلك الكلام صرخوا وشقوا ثيابهم ولطموا على وجوههم فأتت إليهم الجيران، وأما زوجة سيدي فإنها قلبت متاع البيت بعضه على بعض وخلعت رفوفه وكسرت طبقاته وشبابيكه [...]. ثم خرجت سيدتي مكشوفة الوجه بغطاء رأسها لا غير وخرج معها البنات والأولاد وقالوا: يا كافور امش قدامنا وأرنا مكان سيدك الذي هو ميت فيه تحت الحائط حتى نخرجه من تحت الردم ونحمله في تابوت [...]. فلم يبق أحد من الرجال ولا من النساء ولا من الصبيان ولا صبية ولا عجوز إلا جاء معنا [...]، وأنا قدامهم أبكي وأصيح [...]. فلما رآني سيدي بهت واصفر لونه وقال: ما لك يا كافور وما هذا الحال وما الخبر؟ فقلت له: إنك لما أرسلتني إلى البيت لأجيء لك بالذي طلبته، رحت إلى البيت ودخلته فرأيت الحائط التي في القاعة وقعت فانهدمت القاعة كلها على سيدتي وأولادها».

والعجيب في الأمر أن كافور، عندما بانت الحقيقة، لم يتملكه الذعر من عقاب محتمل، ولم يأبه بتهديدات سيده، بل جابهه بوقاحة وصلف، وبقدرة فائقة على المماحكة والمنازعة: «والله ما تقدر أن تعمل معي شيئا لأنك قد اشتريتني على عيبي بهذا الشرط والشهود يشهدون عليك [...]، وهو أني أكذب في كل سنة كذبة واحدة، وهذه نصف كذبة، فإذا كملت السنة كذبت نصفها الآخر فتبقى كذبة كاملة».

مرة كل سنة، يصاب كافور بأزمة لا يستطيع التغلب عليها، بنوبة قاهرة، أو بحال من الأحوال يجبره على اختلاق أكذوبة. لكن اللافت للانتباه أنه يتصرف وكأن ما يرويه صحيح ومطابق للواقع، فلا يبدو أنه يلعب دورا أو يتصنع، ولا يمكن الجزم بأنه يعي كل الوعي أنه يكذب؛ فحتى عندما يتعرف أسياده على كنه الأمر، أي على سلامتهم، يظل برهة يصيح ويبكي ويحثو التراب على رأسه وكأنهم ماتوا فعلا وكأن ما اختلق هو الحق بعينه. إنه، ويا للمفارقة، سليم الطوية صادق مع نفسه حين يكذب!

تتعين الإشارة هنا إلى أن حكاية كافور مدرجة في حكاية أخرى يدور

Twitter: @ketab_n

موضوعها أيضا حول الكذب. وخلاصتها أن زبيدة، زوجة هارون الرشيد، غارت من قوت القلوب، محظية الخليفة، فسعت أثناء غيابه إلى تخديرها، وأمرت العبيد الثلاثة، ومن جملتهم كافور، بدفنها حية خارج القصر (وهذه نقطة التقاء مع حكاية كافور الذي ادعى أن أسياده ماتوا تحت الأنقاض). ثم أمرت نجارا أن يعمل صورة من خشب «على هيئة ابن آدم»، وبعد ذلك كفنتها ودفنتها في قصرها. ولما عاد الخليفة من سفره، قيل له إن قوت القلوب ماتت، ف«صار حائرا في أمره، ولم يزل بين مصدق ومكذب، فلما غلب عليه الوسواس أمر بحفر القبر وإخراجها منه، فلما رأى الكفن وأراد أن يزيله عنها ليراها خاف من الله تعالى»، وهكذا انطلت الحيلة عليه[31]... أما المحظية، فإن شابا اسمه غانم أخرجها من القبر الذي دفنت فيه خارج المدينة وخلصها من موت محقق (وهذه نقطة التقاء ثانية مع حكاية كافور، حيث يتبين أن الأسياد أحياء، فكأنهم والحالة هذه خرجوا من تحت الأنقاض). وكما يتوقع القارئ المبتلى بقراءة الحكايات، فإن غانما وقوت القلوب «أحب بعضهما بعضا»؛ ولكن ما تكاد تقص قصتها، حتى يشعر بالرعب والهلع، فبعد أن كان يراودها عن نفسها بإلحاح، صار «يتمنع عنها خوفا من الخليفة» ؛ أي أنه تحول، بمعنى من المعاني، إلى مخصي. فإذا كان كافور قد أخصي لأنه تكلم، فإن غانما أخصي لأنه استمع. إن رواية حكاية أو الاستماع إليها أمر لا يكون دائما محمود العواقب[32].

غني عن القول إن كذبة كافور أثارت البلبلة والفوضى، فإذا بالمدينة كلها في حالة انفعال وهياج؛ إنه الشخص الذي تأتي الفضيحة على يده. قد نفسر نزعته إلى الكذب برغبة في الانتقام، بإرادة خفية في قتل أسياده وإتلاف ممتلكاتهم، إلا أنه، ومهما كانت حوافزه الدفينة، حريص على إقناع سيده، الحانق عليه، بأنه لم يخف عنه أبدا عيبه (أي حقيقته!). فمن وجهة نظره تصرف باستقامة وأمانة، ولهذا ليس عنده أي شعور بالذنب ؛ أما التوبة فليست داخلة في حسابه. لا يوقظ الكذب عنده مشكلا أخلاقيا، وإنما مشكلا من نوع إستطيقي، إذا أدخلنا في اعتبارنا أن الكذبة بالنسبة إليه شيء شبيه

31. في الترجمة الفرنسية لماردروس، نقرأ أن الخليفة «رأى الصورة الخشبية مغطاة بالكفن فظن أنها محظيته».

32. انظر تسفيطان طوضوروف، «الرجال - حكايات»، ص. 87.

Twitter: @ketab_n

بتحفة فنية تتطلب سنة من التحضير والإعداد لكي تصير «كاملة»؛ وهذا يذكرنا بحوليات زهير بن أبي سلمى (المصنف ضمن «عبيد الشعر»)، الذي كان يقضي حولا كاملا في إنشاء قصيدة وتنقيحها وتثقيفها. ومن أجل توفير الوقت اللازم لإنهاء تحفته، يرفض كافور الانعتاق من العبودية الذي يقترحه عليه سيده ليتخلص منه ويستريح من أكاذيبه : «والله إن أعتقتني أنت ما أعتقك أنا حتى تكمل السنة وأكذب نصف الكذبة الباقي، وبعد أن أتمها فانزل بي إلى السوق وبعني بما اشتريتني به على عيبي».

حدث هذا عندما «هلت السنة الجديدة»، وهو ما يتوافق في النص مع فصل الربيع («وكانت سنة مباركة مخصبة بالنبات»). فكما أن الطبيعة تنتج البراعم والفواكه، فإن كافور ينتج الأكاذيب، بحيث أن إمراع خياله يقابل خصوبة الأرض ووفرة نباتها.

وهنا نتساءل: ألا تتضمن هذه الحكاية أثرا أو بقية من عادة غابرة، عادة الكذب مرة في السنة، عند بداية أبريل؟ وللتذكير فإن التقويم الروماني القديم كان يبدأ بالضبط مع هذا الشهر ! وهذه العادة (الهند-أوروبية) كان المقصود منها، حسب الباحثين، الاحتفال بالسنة الجديدة، وكانت مرتبطة عند الرومان بعيد المجانين وملاهي الكرنفال. ولعل في حكايتنا صدى لهذا الطقس، إذا ما اعتبرنا الموكب الذي اتجه خارج المدينة، نحو البستان، حيث لقي السيد وأصحابه مصرعهم كما زعم كافور، وهو موكب عجيب اشترك فيه أشخاص من شتى الفئات والأعمار، وهم «مكشوفو الوجوه والرؤوس». ولعل في هذا الطقس أيضا ما يفسر الحق في الكذب الذي يطالب به كافور، وعدم مبالاته بما قد يترتب عن فعلته من عقاب.

لكن سيده لا ينظر إلى الأمور بهذا المنظار : «ثم ذهب من شدة غيظه إلى الوالي فضربني علقة شديدة حتى غبت عن الدنيا وغشي علي، فأتاني بالمزين في حال غشيتي فخصاني وكواني، فلما أفقت وجدت نفسي خصيا، وقال لي سيدي: مثل ما أحرقت قلبي على أعز الشيء عندي، أحرقت قلبك على أعز الشيء عندك». بخلاف العبدين الآخرين، لم يقترف كافور خطيئة الفسق، لم يستسلم لنزوة جنسية، وإنما ارتكب ذنبا لسانيا، فلسانه هو الذي حمله على الزلل. ولا شك أنه حريص كل الحرص على سلامة هذا العضو، إذ لولاه لزال

Twitter: @ketab_n

«عيبه»، وهو عيب يتشبث به ويعتني به أيما عناية، وكيف لا وهو حقيقته وقوام شخصيته ووجوده؟ وهذا ما غاب عن سيده الذي لم يقطع لسانه، أعز الشيء عنده، فلم يقتص منه والحالة هذه كما يجب ؛ وعليه فإن انتقامه ناقص، تماما كما أن كذبة كافور غير كاملة.

في دراسة سابقة، **العين والإبرة**، تطرقت بصفة عابرة لهذه الحكاية وتساءلت عما إذا أقلع كافور، بعد إخصائه، عن اختلاق كذبته السنوية. لسبب أو لآخر اعتقدت أنه تاب بعد العملية التي أجريت له، لا سيما وأنه يعترف بانهياره («وقد انكسرت نفسي وضعفت قوتي وعدمت خصاي»). لكنني أخطأت في التقدير ولم أنتبه جيدا إلى النص، وبالفعل فإن كافور لم يغير ما بنفسه على الإطلاق : «وما زلت ألقي الفتن في الأماكن التي أباع فيها». لقد ظل متمسكا بعيبه، وإن كنا لا نعلم شيئا عن أكاذيبه التالية خلال تطوافه من سيد إلى سيد ؛ ذلك أنه لم يرو للعبدين إلا الحكاية التي كانت سبب «تطويشه». وطبعا يمكن أن نتساءل عما إذا كان صادقا فيما رواه. بعبارة أخرى، ألا يكذب عندما يعلن أنه يكذب؟ أليست الحكاية التي يرويها للعبدين المخصيين نابعة أيضا من نزعته السنوية إلى الكذب ؟

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

الليالي، كتاب ممل ؟

على ما يبدو، كان القدماء يعتقدون أن كتاب **ألف ليلة وليلة** لا يصلح إلا للأذهان التافهة. وبالفعل، قرأته عندما كنت صغير السن؛ ليس في هذا شيء أنفرد به، ذلك أن هذا الكتاب، بالنسبة للعديد من القراء، مرتبط بالطفولة. لطالما أكدت أنه أول كتاب قرأته، ولكنني حاليا لست متيقنا من ذلك؛ خلف تأكيدي، هناك بلا شك رغبة في الاستفادة من سحر هذا العمل الرائع وفتنته. فما أجمل أن أبدأ حرفتي كقارئ **بالليالي** ! لكن صورة الكتاب الأول ليست بالبسيطة، وتنشأ في بعض الأحيان من إعادة بناء الماضي وتجديده، عملية ليست بريئة. لنفترض مع ذلك، ما دام الأمر يلائمني وأجد فيه فائدة لنفسي، أن **الليالي** أول كتاب قرأته.

ما القول الآن في ادعاء آخر، أنني أحببته ؟سؤال رهيب، إذ من يستطيع اليوم أن يقول العكس؟ كيف سينظر إلي لو أعلنت أنني لم أتذوقه إلا دون المتوسط؟ في الواقع، ليس بمقدوري أن أعلن أي شيء؛ ليس بمقدوري حتى القول بأنني قرأته! حقا حصل بين يدي (في طبعة بيروت المنقحة ولكنها حسنة المظهر)، إلا أنني لا أذكر إطلاقا أنني أعجبت بهذه الحكاية أو تلك. ربما لم أكن قادرا على القراءة، لأن قراءة حكاية تقتضي، إضافة إلى معرفة اللغة، اكتساب عدد من الأنساق السردية. بيد أنني، في الفترة ذاتها تقريبا، قرأت **سيرة عنترة**، وأنا متأكد أنها شغفتني وأعجبت بها أيما إعجاب. لم أكن أمتلك إلا الجزء الأول والثاني من هذه الرواية الملحمية، ولمدة شهور، وربما أعوام، بحثت كالمجنون، بلا نتيجة، عن الأجزاء التالية (وما أكثرها !).

بعد ثلاثين سنة أعدت قراءة **الليالي**، أو بالأحرى قرأتها، بيد أنني لم

Twitter: @ketab_n

أعد قراءة **عنترة** (ولن أفعل ذلك أبدا على الأرجح). لم هذا الامتياز المخول **لألف ليلة**؟ ما الذي حدا بي إلى ارتيادها من جديد ؟ بدون مواربة، لم يكن هناك أي حنين، وإنما سبب آخر لم أكن واعيا به تمام الوعي. لا أعتقد أن قراءة نص أو إعادة قراءته تكون دائما نتيجة قرار شخصي؛ غالبا ما يكون وراء الاختيار وسيط ما. هل كنت سأعيد الارتباط بالليالي لو لم أقرأ، في غضون ذلك، **زاديغ** لفولتير، **وجاك القدري** لديدرو، **والبحث عن الزمن الضائع** لبروست (يحيل بروست كثيرا إليها)؟ وليس هذا كل ما في الأمر : في فترة ما ازدهر فجأة التحليل البنيوي للسرد، الذي أقام وزنا كبيرا لحكايات شهرزاد، فأحسست حينئذ أن من واجبي أن أعود إليها، وفي غمرة الحماس شرعت في تحضير دراسات عنها. بيد أنني لا أستطيع التخلص من الشعور بتفاهة عملي، شعور لم يكن لينتابني لو وقع اختياري على مؤلف آخر، **المقابسات** للتوحيدي أو ديوان المتنبي على سبيل المثال. في هذه الحالة كنت سأنطلق من مكتسب ملموس، من معرفة راكمتها أجيال متتالية، بينما في حالة **الليالي** ينعدم المأثور أو يكاد، وليس هناك ما يتمسك به.

الحاصل أنني عندما اهتممت بها انخرطت في تقليد أوروبي بدأ مع أنطوان غالان ؛ بعبارة أخرى، وضعت نفسي خارج الأدب العربي. وبالمناسبة، هل **الليالي** في عداد هذا الأدب؟ يبدو لي أنه يستطيع أن يستغني عنها، بل استغنى عنها بالفعل. سيكون تماما هو هو لو لم يكن لها وجود، بينما سيكون منظره مختلفا حتما بدون المعلقات أو المقامات. في تواريخ الأدب العربي لا تدرج **الليالي** في أي باب من الأبواب المعتمدة عادة ؛ لا تربط، مثلا، بترتيب زمني (وإن كنا نعلم أن إحدى تجلياتها الأولى معاصرة للهمذاني والتنوخي)؛ كما لا تظهر في الفصل المخصص للنثر، إلى جانب **كليلة ودمنة** أو **رسالة الغفران**. على العموم لا تذكر إلا في نهاية المطاف، وتبرئة للذمة، بجوار **ذات الهمة** وبجوار **سيف بن ذي يزن**، أي مع أعمال وضعها أيضا غير محدد.

غني عن القول إن **الليالي** لا تخضع للمبادئ المؤسسة للنصوص الكلاسيكية. تكوين هذه المبادئ والقواعد ما زال، بالنسبة لي، سرا من الأسرار؛ ليس بمقدوري أن أبين كيف فرضت نصوص شعرية وأخرى نثرية نفسها، عند نهاية سيرورة طويلة أو قصيرة، وصارت مراجع ومستندات لا

Twitter: @ketab_n

يستغنى عنها. أسميها كلاسيكية بشيء من التساهل، نعت لا أجد له مقابلا في العربية، غير أن له ميزة توجيه الاهتمام إلى الطبقة، وإلى الصنف، وإلى الصف (أو القسم). لا أستعمله لتحديد إنتاج فترة من الفترات؛ النص الكلاسيكي هو النص الذي تتبناه طبقة الأدباء، ويندمج في صنف من النصوص، ويخصص للتدريس في القسم.

لكي يتبوأ هذا الوضع، لا بد أن يشتمل على عدد من الخصائص. أولا يجب أن يرتبط باسم مؤلف ؛ في الثقافة العربية، نص بلا مؤلف شيء شاذ ونادر، ومنشأ هذا اللزوم النقد الواسع الذي صاحب جمع الأحاديث النبوية. وكما أن هناك مؤلفات عن رواة هذه الأحاديث، هناك أيضا مؤلفات عن الأدباء، سير تلتقط أقصى ما يمكن من المعلومات عنهم، تاريخ ولادتهم و(خصوصا) تاريخ وفاتهم، تفاصيل عن مجرى حياتهم، نوادر ترسخ صورتهم، مقتبسات من إنتاجهم، أحكام معاصريهم، تعليقات عن المجادلات والمناظرات التي كانوا طرفا فيها. ومن الملاحظ أن نصا لا نعرف إلا اسم مؤلفه، وليس شيئا آخر، قد يلحقه بعض الضيم من جراء ذلك، مهما كانت جودته، كما هو حال حكاية أبي القاسم لأبي المطهر الأزدي (هذا النص كان تلقيه سيكون أحسن ومصيره أفضل لو ثبت أن مؤلفه هو أبو حيان التوحيدي، حسب ما يفترض البعض).

ينبغي ربط التأكيد على المؤلف بخاصية أخرى : النص الكلاسيكي مشدود إلى الكتابة، حتى وإن لم يعرف في البدء إلا رواية شفوية. يتعين عليه أن يرد في صورة راسخة قارة، وإن لم يدرك دائما هذا الهدف. مخطوطات مقامات الهمذاني تختلف عن بعضها البعض في عدد من التفاصيل، على الأرجح لأن مؤلفها، الذي توفي في سن مبكرة، لم يسعفه الوقت لوضع اللمسات الأخيرة على كتابه وإنجاز نص نهائي، كما حصل لمقامات الحريري.

السمة الثالثة للنص الكلاسيكي : أسلوب رفيع جزل، لا يقبل العبارات العامية المبتذلة إلا عندما تكون هناك حاجة إلى مراعاة التناسب و التطابق بين الخطاب، وقائله، والمقام الذي قيل فيه، أي عند رواية نكتة أو كلام هزلي قد يضعف تأثيره إذا نقل حسب القواعد الصارمة للمعجم والإعراب. وعندما يحدث انحراف عن الأسلوب الرفيع، يعلل بالضرورة، كما نلاحظ عند

Twitter: @ketab_n

الجاحظ وابن قتيبة وأبي المطهر الأزدي (نسبة الألفاظ العامية ضخمة جدا عند هذا الأخير).

وبما أنه مكتوب بلغة تختلف عن اللغة الشفوية، فإن النص الكلاسيكي غالبا ما يكون عسير الفهم وبالتالي يتطلب الشرح والتفسير. ذلك أنه موجه أساسا للتعليم، وقد يتطوع المؤلفون أنفسهم للقيام بهذه المهمة. وعلى الرغم من ارتباطه العضوي بالتفسير، فإنه لا ينسجم كثيرا مع الترجمة ولا يستسيغها؛ نقله إلى لغة أجنبية عملية، بمعنى ما، خارج أفقه. يؤكد كتاب **الحيوان** أن الشعر لا يحتمل النقل، لأنه في لغة أخرى يفقد أهم مكوناته، النظم، ويتحول إلى نسيج من التفاهات. لا تتماهى القصيدة مع نفسها إلا في لغتها الأصلية، لهذا لا يمكن ترجمتها، بل لا تجوز ترجمتها، مبدئيا على الأقل. لا يعبر الجاحظ صراحة عن هذا الحظر، لكنه ينجم منطقيا عن كلامه. ويمكن أن نذهب أبعد ونقول إن العديد من النصوص النثرية (**رسالة الغفران**، **مقامات الحريري**...) تفتقر وتضعف عندما تترجم. قد يعترض علي بأن الأمر يتعلق بنوعية المترجم، وشخصيته وموهبته الأدبية. لكن ليس هذا موضوعنا، ما أود التركيز عليه يتعلق بموقف المؤلفين القدماء فيما يخص ترجمة أعمالهم. بكل بساطة، لم تكن تخطر ببالهم، بينما هي اليوم الشغل الشاغل للكتاب العرب؛ أغلب الظن أن المتنبي كان سيغضب لو تصدى أحد لترجمة قصائده إلى اللاتينية أو العبرية.

من الواضح أن كتاب **الليالي** لا يفي بأي واحدة من المميزات التي ذكرت. فهو بدون مؤلف، ويقدم نفسه أو يمثل في روايات مختلفة، وأسلوبه عامي دارج (وإن كان لا يأنف دائما من السجع)، ثم إنه لا يشرح وليس موضوع تعليم. لكن الذي كان وراء سوء حظه وطالعه في الماضي هو الذي وراء سعادته اليوم، لأنه الكتاب العربي الذي يترجم أكثر[33]. فكأنه يطالب بالترجمة، هو الذي نفسه ينحدر جزئيا من كتب هندية وفارسية ويونانية. وبفضل شفافيته فإنه لا يكاد يفقد قوته عندما ينقل إلى لغة أخرى.

وما دام خارج المؤسسة الأدبية، فإنه إجمالا يظهر بمظهر كتاب الراحة واللذة الخالصة. ومن المعلوم أن الأديب لم يكن يقضي كل وقته يدرس الكتب

33. من المفارقات أنه ترجم أيضا إلى العربية الكلاسيكية، فكما هو معروف، أعاد مصحح طبعة بولاق، عبد الرحمان الشرقاوي، صياغة لغة الليالي، اعتقادا منه أنه يزيد في حسنها ويعلي من شأنها.

Twitter: @ketab_n

الجادة ؛ كان يوصى بتنويع قراءاته وتجديد قواه بتعاطي شيء من اللهو والعبث والتلذذ الكسول. لكن الليالي، على ما يبدو، لم تكن جزءا من البرنامج، فقاطعها الأدباء وضربوا صفحا عنها. ابن النديم من بين القلائل الذين ذكروها؛ قرأها (لا ندري في أية صورة، لكن الأكيد أن الكتاب الذي كان بين يديه ليس الكتاب الذي نقرأه اليوم)، وهذا حكمه في الفهرست : «وقد رأيته بتمامه دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث».

هل سنتهم ابن النديم بكونه قارئا رديئا ونغتاظ من موقفه ؟ لم يكن وحده يغض من شأن الليالي، وإنما كان على الأرجح يردد الرأي العام لأدباء عصره، رأيا لم يتغير فيما بعد. قد نزعم أن عمى جماعيا حال بينهم وبين إدراك جودة الليالي وثرائها. لكن كيف نخالف حكما امتد لقرون عديدة ؟ لا يمكن أن نشطب عليه بجرة قلم، حتى وإن لم نشاطره. والأدهى أن شيئا من هذا الحكم يظل يشوش الذهن ويولد شكا فظيعا : فمن يدري، قد تكون الليالي مملة ! ومن يدري، قد نكون نحن ضحايا عمى شامل يدفعنا إلى المبالغة في تقديرها والرفع من قيمتها! وفضلا عن ذلك، لماذا نرى أنفسنا كل مرة ملزمين بالدفاع عنها؟ لماذا نتصرف وكأن من المفروض علينا أن نرفع عنها ظلما نزعم أنه امتد لألف سنة؟ إذا كان القدماء يزدرونها لعدم موافقتها للذوق الكلاسيكي، فبالنظر إلى ماذا نقدرها «نحن» ونثمنها ؟ وابتداء من أية لحظة حصل التحول في التلقي؟

إنه حديث نسبيا في العالم العربي. لم يكن المؤلفون المحسوبون على النهضة، خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، قد قطعوا الصلة تماما مع الذوق الكلاسيكي. وحسب علمي لم يقم أي واحد منهم بالانتساب إلى الليالي، بينما من المحقق أنهم استندوا إلى المقامات (الشدياق في الساق على الساق والمويلحي في حديث عيسى بن هشام). شكلت المقامات انتقالا مرحليا لازما إذ ساهمت في ظهور الرواية العربية، أما حكايات شهرزاد فلم تكن وراء أي مشروع تجديد أدبي.

قد يقال إن العرب، منذ ذلك الحين، تداركوا ذلك الإهمال، وأن الاهتمام بالليالي ينمو، والطبعات تتكاثر، والدراسات تتواتر. وبالتوازي فإن الاهتمام بالمقامات قد ضعف، إن لم نقل انطفأ، فكتابتها المبنية على العرض

Twitter: @ketab_n

البلاغي تعتبر إرثا عقيما مزعجا (لا تستمر في البقاء إلا بأعجوبة، بفضل المنمنمات التي أنجزها الواسطي في القرن الثالث عشر والتي تزين اليوم غلاف العديد من المؤلفات عن الأدب العربي). تبدلت الأحوال، فصارت المقامات لا تقرأ، بينما الإقبال على الليالي في ازدياد. بفضل الأوروبيين اكتشف العرب فجأة ذات يوم أنهم يملكون كنزا كانوا يجهلون قيمته.

ومع ذلك، لا يبدو لي أن حكم ابن النديم قد اختفى. وإلا لماذا لزم انتظار 1984 لكي نرى تحقيقا علميا لكتاب الليالي؟ فاستثماره جاء متأخرا، وحسب المراقبين فإن تأثيره على الأدب العربي ظل محدودا. يلمح بعض الشعراء إليه ويشيرون إلى حكاياته، كما أن بعض الكتاب (طه حسين، توفيق الحكيم، نجيب محفوظ) يجدون فيه نموذجا بليغا ومثلا ممتازا للمستبد[34]. غير أن من النادر أن نجد في إنتاجهم تلك الألفة المتواطئة التي نلمسها عند مارسيل بروست أو بورخيس، ولا مناص من القول إن هذا الكتاب كان وقعه أشد في أوروبا مما كان عليه في العالم العربي. ومع ذلك فإنه (أو ينبغي أن يكون) إحدى مفاخر العرب ! فيما مضى كانت تعقد موازنات بين الثقافة العربية وثقافات أخرى (فارسية، يونانية، الخ)، يترتب عنها أن الشعر أهم منقبة للعرب. أما اليوم، وإذا ما واصلنا اللعبة المغرورة والعبثية التي تعرض ما تدين به أوروبا للثقافة العربية، فإننا قد ندعي بالأولى أن أعظم مزية للعرب أنهم ألفوا الليالي. ولعمري هل كانوا ينظرون إلى نفوسهم، وهل كان ينظر إليهم على النمط ذاته والصورة نفسها، لو لا هذا الكتاب؟

Twitter: @ketab_n

34. عن تلقي الليالي في العالم العربي حاليا، انظر فريال غزول، شعريات ليلية، الفصل الثاني عشر.

الاغتراب

ينظر إلى الترجمة أحيانا بعين الريبة والحذر، على اعتبار أنها، حتى في أرقى مستوياتها، لا يمكن أن تفي بالنص الأصلي وأن تؤديه تماما. فهي في مرتبة ثانية، في وضع ثانوي، تستمد كيانها من غيرها، بينما يستمد النص كيانه من ذاته. علاقتها به علاقة القمر بالشمس، وهذا بالضبط ما يثير الارتياب، لأنها تسعى في الخفاء، وبوقاحة، إلى أن تأخذ مكان النص الأصلي، وأن تجعله تابعا لها.

يحدث هذا على الخصوص عندما يكون المؤلف مجهولا، فتتكاثر حينئذ فرص المترجم في التسلط والاستبداد. ألا نقول ليالي غالان، وليالي ماردروس، وليالي ليتمان؟ ومما يؤكد نزعة التطاول هاته، العداوة الشديدة والبغضاء المتمكنة بين المترجمين، كل واحد منهم يسعى إلى تملك النص والانفراد به. ويكفي أن نتذكر في هذا الصدد كراهية بورتون لسلفه لين، كراهية روى بورخيس بعض تفاصيلها في مقاله «مترجمو ألف ليلة وليلة». واستنادا إلى المثل العربي القديم: القاص لا يحب القاص، يمكن أن نقول: المترجم لا يحب المترجم.

والأدهى من ذلك أنه ليس من النادر أن ينقل المترجمون، عوض النص الأصلي، إحدى ترجماته؛ يترجمون ترجمة. وهكذا فإن ترجمات نسخة غالان لألف ليلة وليلة لا تعد ولا تحصى. تتحول النسخة فجأة إلى نص أصلي، إلى مثال يحتذى! لكنها لا ترقى إلى هذا المستوى إلا نادرا، عندما يكون ظهورها حدثا، عندما يكون لها، كما يقول جاك دريدا، «قوة حدث[35]».

35. أذن الآخر، نصوص ومناقشات مع جاك دريدا، ص. 195.

Twitter: @ketab_n

وذلك ما حصل لـليالي غالان التي فتحت عهدا جديدا في السرد الأوروبي. ولعله ليس من المبالغة تقسيم الأدب الفرنسي، في أحد جوانبه، إلى شطرين : ما قبل غالان، وما بعد غالان. فترجمته، على علاتها، وربما بسبب علاتها، ترجمة ناجحة، حدث إيجابي لأنها أثرت الأدب الفرنسي وأغنته.

من جهة أخرى، قد يكون لترجمة فاشلة قوة حدث. ذلك حال ترجمة متى بن يونس لـفن الشعر، ترجمة بشعة شنيعة لم تيسر فهم كتاب أرسطو، بل حجبته وصدت عنه، فكأنها أنجزت وصممت أصلا لإضماره وتغييبه، لإقامة حجاب سميك وسد منيع دونه. حياتها موت، ووجودها عدم؛ وبهذا المعنى، أي بسبب إخفاقها المطلق في أن تكون جسرا ومعبرا، شكلت حدثا، سلبيا بالطبع.

ما يصدق على النقل من لغة إلى لغة يصدق على التقليد أو المحاكاة داخل لغة بعينها. فالمقلد يظهر تهيبا وخشوعا أمام النموذج، ولكنه يطمح في الواقع إلى أن يقصيه ويحل محله. وخير مثال على ذلك مقامات الحريري الذي قلد الهمذاني وتفوق عليه، وهو شيء يغيظ اليوم بعض القراء، رغم أن القدماء صفقوا له. والحريري بدوره، بعد قرون من السيادة المطلقة، فقد مكانته عندما اكتشفت منمنمات الواسطي. هذه المنمنمات خاضعة لنص الحريري وعالة عليه، ولقد ظلت بهذه الصفة لمدة طويلة ؛ لكنها كانت تتوق سرا إلى الانعتاق والتحرر، بل إلى احتلال المرتبة الأولى. ولقد تم لها ذلك، وبالضبط في القرن العشرين : أهمل الحريري وطواه النسيان، بينما اكتسحت تصاوير الواسطي العالم وانفردت بالاهتمام، بحيث لا يتم الرجوع إلى الحريري إلا من أجلها.

قد تفلح المحاكاة والترجمة في التفوق على النموذج، بل قد تجعله منبوذا مهجورا. ولكن هذا لا يسلم لها بصدر رحب ؛ فمن يا ترى يقبل عن طيب خاطر أن يصير القمر شمسا، والشمس قمرا ؟ ولكون الترجمة لا تقوم مقام النص ولا يمكن بحال أن تعوضه، يقبل القراء أحيانا على تعلم لغة من أجل قراءة كتاب ألف فيها، من أجل قراءته « في النص ». إن إعجاب جيمس جويس بـالكوميديا الإلهية هو الذي دفعه إلى دراسة الإيطالية. وهل هناك فيلسوف لا يتمنى اكتساب الألمانية للاطلاع مباشرة على كتابات هيجل

Twitter: @ketab_n

وهايدغر ؟

صحيح أن الرغبة في قراءة النص الأصلي لا تساور عامة القراء، وإجمالا فإن الترجمة تحول، بمجرد وجودها، دون الذهاب إلى الأصل، بل يبدو من الطبيعي عدم الاكتراث به. لا تثار مسألة الأصل إلا عندما يكون الإقبال عليه متيسرا، وأيضا عندما تكون هناك حاجة ماسة إلى المقارنة بين النموذج والنسخة. ولا يحدث هذا، في الغالب، إلا عندما يتعلق الأمر بنصوص قوية، رائعة (كلاسيكية). في هذه الحالة تبدو الترجمة مجالا للتحريف والانحراف، ويتأكد الارتسام بأن النص، على الرغم من هيامه في ترجمات متعددة مختلفة، يظل مشدودا إلى معدنه ومنبته، إلى عنصره الأساس، لغة الأم. اقرأ ما شئت من الترجمات، لن تغنيك عن النص الأول؛ أو كما يقول أبو تمام:

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول

الهوى أهواء، مع ما توحي به الكلمة من اتباع لشهوات النفس، وفتنة بصور واهية، وجري وراء أوهام كاذبة. أما الحب (الأول تحديدا) فمرادف للسكينة، للاستقرار، للأنس المرتبط بالمسكن :

كم منزل في الأرض يألفه الفتى وحنينه أبدا لأول منزل

ولكن أبا تمام، بقدر ما يحن إلى المنزل الأول[36]، إلى ما هو غابر، بقدر ما يتشوق إلى ما هو غريب. أليس هو القائل :

وطول مقام المرء في الحي مخلق لديباجتيه فاغترب تتجدد

يصير اللباس المعهود رثا مبتذلا من كثرة ما تقع العيون عليه، ولكنه يتجدد عند مفارقة الحي. يدعو أبو تمام، وظاهرا على عكس ما أثبته في المقطع السابق، إلى الابتعاد عن المنزل الأول والتنقل حيث شاء الهوى. يخلع المرء عندئذ طمره ويرتدي ثوبا قشيبا، فيجدد كيانه ويتحول إلى شخص آخر ؛ يظهر بوجه غير مألوف (يعني الديباج ضربا من الثياب، ولكن عندما ترد كلمة ديباجة بصيغة المثنى، كما هو الشأن في بيت أبي تمام، فإنها تعني الخدين، وبالتالي الوجه[37]).

يتجدد النص باغترابه. فهو يخلق ويبلى في اللغة التي كتب بها، وقد

36. مقطع أبي تمام مبني على تمثيل، بالمعنى البلاغي، وعن التمثيل يقول عبد القاهر الجرجاني إنه «إذا جاء في أعقاب المعاني [...] ونقلت عن ضورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة، وكسبها منقبة».

37. ديباجة الوجه وديباجه : حسن بشرته «(لسان العرب)».

Twitter: @ketab_n

تمجه القلوب وتنفر منه، فيتوق حينئذ إلى الانتقال إلى لغة أخرى، إلى تبديل ديباجته والظهور في هيئة طريفة باهرة. لكن من سيلمح هذا التجديد؟ أهم الغرباء الذين يحل بين ظهرانيهم ؟ قطعا لا، لأنهم لا يعرفون الوجه القديم وليس بوسعهم مقارنته بالوجه الحديث. لن تتسنى هذه المقارنة إلا في الحي، في المنزل الأول؛ لن يلمح الحلة الجديدة إلا من شاهد الحلة القديمة، وذلك ما يومئ إليه أبو تمام في البيت التالي:

فإني رأيت الشمس زيدت محبة إلى الناس أن ليست عليهم بسرمد

زيدت الشمس محبة إلى الناس لأنها لا تسطع عليهم في كل وقت وحين. فهي تتوارى في المساء، وبغروبها تثير الشوق إليها. تختفي وتغيب عن الأنظار، لكنها تعود في الصباح؛ ذلك أنها بدورها تحن إلى الناس الذين فارقتهم، فتشرق عليهم من جديد وتكشف لهم طلعتها القديمة الجديدة في آن.

يبتعد النص المترجم مؤقتا عن أهله وذويه، ثم يعود إليهم. بل إنهم، في الحالات القصوى، يكتشفونه لأول مرة، يدركون أنه كان فيما مضى مقيما في الحي وأنهم لم يفطنوا إلى وجوده، وبالتالي أهملوه ولم يولوه ما يستحق من عناية. لو لم يترجم كتاب **ألف ليلة وليلة**، لما اهتم به العرب، فالترجمة هي التي أعلت شأنه ورفعت قدره[38]. أكيد أن ترجماته تابعة له محسوبة عليه، لكنه بدوره متوقف عليها متعلق بها لأنها تجلي معاني ودلالات غير متوقعة، إمكانيات تسكنه بيد أنها لا تنكشف إلا في لسان آخر، بلسان آخر. لقد غير ديباجته باغترابه، بانتقاله إلى الغرب. هناك وجد قراءه الحقيقيين، قراء في مستواه، ولعل أحسنهم مارسيل بروست الذي ألف **البحث عن الزمن الضائع** على منواله، كما يؤكد هو نفسه ذلك، ولا نملك إلا أن نسلم بأن روايته أفضل ترجمة لحكايات شهرزاد. وبهذه المناسبة أتذكر أن أحد الأصدقاء قال لي - على سبيل الهزل ؟ - إن **ألف ليلة وليلة** نص عربي كتب للأوروبيين؛ ولست أدري هل كان يقصد أنه ألف للأوروبيين، أو أنه من حسن حظهم.

38. «مهمة المترجم هي أن يسمح للنص بأن ينقل من ثقافة إلى أخرى، وأن يمكنه من أن يبقى ويدوم. ولا معنى للنقل إن لم يكن انتقالا، ولا للبقاء إن لم يكن تحولا وتجددا، ولا للتجدد إن لم يكن نموا وتكاثرا». (عبد السلام بنعبد العالي، في الترجمة، دار الطليعة، 2001، ص. 32).

Twitter: @ketab_n

يوم في حياة ابن رشد

في **بحث ابن رشد**[39]، يضع بورخيس على لسان فيلسوف قرطبة كلاما عن الشعر وما يحدثه في النفس من تأثير. وفي هذا الإطار، يستشهد ابن رشد ببيت عبد الرحمان الداخل الذي قال مخاطبا نخلة :

نشأت بأرض أنت فيها غريبة   فمثلك في الإقصاء والمنتأى مثلي

ثم يضيف أنه كان يسر بترديد هذا البيت عندما كان بمراكش، بعيدا عن قرطبة : «فالكلمات التي قالها ملك يتشوق إلى الشرق، تصلح لي، أنا المبعد في إفريقيا، للتعبير عن حنيني إلى إسبانيا».

رغم استتباب ملكه في بلاد الأندلس، ظل عبد الرحمان الداخل يشعر بالغربة ويحن إلى الشرق، موطنه الأصلي. ولربما يمكن أن نقول إن ابن رشد كان أيضا، وهو في إسبانيا، شديد الحنين إلى الشرق. فعلى الرغم من كونه ولد في أوروبا ونشأ فيها، فإنه ظل موسوما بشعر البيداء البعيدة، وغافلا عن كل شعر آخر. وأسطع آية على ذلك تلخيصه لـ**فن الشعر** لأرسطو: لم يفطن أبدا إلى كون هذا الكتاب يتحدث ، إجمالا، عن المسرح؛ وإن ما ضلله هو الترجمة العربية التي اعتمد عليها (ومن الأرجح أنها ترجمة متى بن يونس)، والتي وردت فيها كلمة تراجيديا بمعنى المديح، وكلمة كوميديا بمعنى الهجاء، مما أحدث سوء فهم خطير، ومنع، حسب بعض الباحثين (المتسرعين)، لقاء الأدب العربي بالأدب اليوناني. سوء الفهم هذا هو الذي قام بورخيس بوصفه، بطريقته الخاصة، في **بحث ابن رشد**.

تبدأ القصة بمشهد فيلسوف قرطبة في مكتبته، وهو يحرر **تهافت**

39. اعتمدت على ترجمة إبراهيم الخطيب، المرايا والمتاهات، دار توبقال، 1987، ص. 27-21.

Twitter: @ketab_n

التهافت الموجه ضد **تهافت الفلاسفة** للغزالي : «كان القلم يجري على الورقة، والبراهين تترابط ولا تقبل الدحض، غير أن هما طفيفا كدر سعادة ابن رشد [...] بالأمس استوقفته كلمتان مريبتان وردتا في بداية **فن الشعر** هما : تراجيديا وكوميديا. لقد عثر عليهما سنوات من قبل في الكتاب الثالث من **الخطابة**؛ بيد أن أحدا، في مضمار الإسلام، لم يخمن معناهما. تعب، دون جدوى، من مراجعة صفحات الإسكندر الأفروديسي، كما قارن، دون جدوى، بين الترجمتين اللتين أنجزهما النسطوري حنين بن إسحاق وأبو بشر متى. والكلمتان اللغزان تتكاثران في نص **فن الشعر** ولذا كان تلافيهما مستحيلا».

يصطدم ابن رشد إذن، عند مدخل كتاب أرسطو، بكلمتين غامضتين. ومن المعلوم أنه كان يجهل اليونانية و السريانية، ومن المعلوم أيضا أن **فن الشعر** ترجم أولا إلى السريانية، ثم منها إلى العربية. فكما يقول بورخيس، كان ابن رشد «يعمل على كتاب مترجم عن ترجمة». بهذا المعنى فإنه كان ينظر إلى نسخة عربية. فكيف وقع على كلمتي تراجيديا وكوميديا ؟ كان من المنتظر أن يجدهما مترجمتين إلى العربية.

يترتب عن هذا لبس في نص بورخيس، فكأن ابن رشد، الذي يجهل اليونانية، يشتغل على النص اليوناني **لفن الشعر**، ويتعين عليه ترجمة الكلمتين اللغزين. يوحي بورخيس أن مسألة ترجمتهما تطرح للمرة الأولى في الثقافة العربية، وأن مسؤولية نقلهما إلى لغة الضاد ملقاة على عاتق ابن رشد. وهذا ما تؤكده نهاية القصة : «لقد كشف له أمر ما معنى الكلمتين الغامضتين، فأضاف، بخط ثابت ومعتنى به، هذه الأسطر إلى المخطوطة : يسمي أرسطو قصائد المدح تراجيديا، وقصائد الهجاء والقذف كوميديا. وتزخر صفحات القرآن ومعلقات الكعبة بتراجيديات وكوميديات رائعة».

إلى أية مخطوطة أضاف هذه الأسطر؟ المخطوطة الوحيدة التي ورد ذكرها في بداية القصة تتعلق **بتهافت التهافت**، وهو كتاب لا صلة له **بفن الشعر**. إن ما لم يشر إليه بورخيس، إطلاقا، هو أن ابن رشد تحدث فعلا عن الكلمتين اللغزين، ولكن في مصنف آخر لخص فيه كتاب أرسطو.

لنعد إلى ما جاء ذكره في مستهل القصة، وهو أن ابن رشد «قارن، دون

Twitter: @ketab_n

جدوى، بين الترجمتين اللتين أنجزهما النسطوري حنين بن إسحاق وأبو بشر متى». الظاهر أن الأمر يتعلق بترجمتين عربيتين. وبناء على ذلك، فلا حاجة تدعو ابن رشد إلى أن يرهق ذهنه ويتعب نفسه بحثا عن مقابل عربي للكلمتين اللغزين، إذ سيجده عند المترجمين المذكورين، كما أشرنا إلى ذلك من قبل.

ثم هناك شيء آخر: لم يرد في المصادر أن حنين بن إسحاق نقل فن الشعر، بل ما هو مؤكد أن ابنه، إسحاق بن حنين، هو الذي أنجز هذا العمل، الذي لم يصل إلينا مع الأسف[40]. أما متى بن يونس، فإليه (وليس إلى ابن رشد!) تؤول تاريخيا مسؤولية ترجمة تراجيديا بالمديح وكوميديا بالهجاء.

إن ما رواه بورخيس، إجمالا، هو قصة فرصة ضائعة. لقد أخفق ابن رشد أيما إخفاق : كان على موعد مع المسرح، ولكنه ضل الطريق، فلم يكتب له اللقاء. ومع أنه كان يجهل المسرح كفن أدبي، فإنه كان بالتأكيد واعيا تمام الوعي بمعنى التمثيل، أو محاكاة الأفعال والأقوال. ولقد صوره بورخيس وهو يشاهد من شرفة مكتبته أطفالا يقومون بالمحاكاة التالية : «نظر من الشرفة المشربية فرأى، تحته، في البهو الأرضي الضيق، بعض الصبيان يلعبون شبه عراة. كان أحدهم، واقفا على كتفي آخر، يمثل المؤذن بصفة جلية : عيناه مغمضتان بإحكام، بينما كان يتلو لا إله إلا الله. أما الصبي، الذي كان يحمله دون أن يصدر نأمة، فكان يمثل الصومعة. وكان الآخر، راكعا على ركبتيه جاثيا في التراب، يمثل جماعة المصلين».

لم يلتفت ابن رشد إلى هذا المشهد، ولم يخمن علاقته البديهية بما ورد في فن الشعر. إن ما فشل في فهمه عند أرسطو، أي العرض المسرحي، يدور، بمعنى ما، تحت نافذته. يلمح بورخيس هنا إلى عمى فيلسوف قرطبة الذي عجز عن تمييز ما هو ماثل لعيانه وفي متناول نظره.

ويتكرر سوء الفهم خلال مأدبة العشاء التي دعي إليها مع بعض الأصدقاء. فخلالها يتحدث رحالة اسمه أبو القاسم عن عرض شاهده في الصين (وهو«عرض لا يتذكره إلا لماما، وكان أرهقه أيما إرهاق») : «أشخاص [...] يدقون على الطبل ويعزفون العود، عدا خمسة عشر منهم أو عشرين (على وجوههم أقنعة من لون قرمزي) يصلون وينشدون ويتحاورون : يعانون

40. راجع مقدمة عبد الرحمان بدوي لفن الشعر، دار الثقافة، الطبعة الثانية، 1973، ص. 51.

Twitter: @ketab_n

الأسر، ولا من رأى سجنا ؛ ويمتطون فلا يبصر الفرس؛ ويتقاتلون بيد أن السيوف كانت من قصب ؛ ويموتون ثم ينهضون قياما بعد ذلك».

اعتقد مخاطبو أبي القاسم أن الأمر يتعلق بحمقى ومجانين، فحاول تصحيح اعتقادهم : «لم يكونوا حمقى، بل قال لي تاجر بأنهم كانوا يمثلون قصة». وطبعا لم يفهم أحد أن يقوم عدد كبير من الأشخاص برواية حكاية : «لا يتطلب الأمر، في مثل هذه الحال، عشرين شخصا. فمتحدث واحد يمكن أن يحكي أي شيء، مهما كان معقدا».

إن موضوع العمى، الأثير على بورخيس، يبرز ويتكرر في هذه القصة بصفة مدهشة. فليس من الصدفة أن يرد فيها اسم ابن سيده، النحوي الأعمى؛ ولعله ليس من الصدفة أيضا أن يرد ذكر كتاب **العين** للخليل، ومعلوم أنه أول معجم عربي، وأنه وسم بهذا العنوان لأن الخليل استهل كلامه بحرف العين. لكن من منا، عندما يسمع بهذا العنوان أو يقرأه، لا يتجه بفكره إلى العين، إلى عضو البصر؟ وخلال العشاء، تتم الإشارة كذلك إلى ابن شرف البرجي، ولعل المقصود ابن شرف القيرواني؛ وللتذكير، فإن صاحب **مسائل الانتقاد** كان أحول (ومن الطريف أن نتذكر منافسته الشديدة لابن رشيق، صاحب **العمدة**، الذي كان أعور). أما الجاحظ، الذي يشار إليه أيضا خلال الأمسية، فإن اسمه يحيل إلى عاهة في مقلتيه. وليس هذا كل ما في الأمر : ففي القصة حديث مطول عن بيت لزهير بن أبي سلمى الذي يشبه «القدر بجمل أعمى». والحقيقة أن هذا الشاعر تحدث في بيته المشهور عن المنايا، مشبها إياها بناقة لا تبصر ليلا :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن يسلم يعمرفيهرم

وأخيرا نقرأ أن ابن رشد رجع إلى بيته عندما كان المؤذنون ينادون لصلاة الفجر : لم يتذكر حينئذ مشهد الصبيان وهم يقومون بمحاكاة طقوس الصلاة (والجدير بالإشارة أن الصبي الذي قلد المؤذن كان مغمض العينين).

عاد ابن رشد إذن إلى منزله عند الفجر، ولربما من المفيد في هذا المضمار التوقف لحظة عند مسألة الليل والنهار في مساره. لقد كان، حسب من ترجموا له، يشتغل بالليل، ولم يتوقف عن العمل إلا ليلة زفافه وليلة موت أبيه. فهو في وضح النهار يشغل وظيفة قاضي : النهار بالنسبة إليه زمن الشرع، وفضاء

Twitter: @ketab_n

الشارع أو العالم الخارجي. أما أثناء الليل، فإنه يكرس جهده للفلسفة، أي لمادة شبه سرية، تدرس في الخفاء والستر، مما يقتضي العزلة، والانكماش على النفس، والانقباض في قرارة المنزل : إن الفلسفة جانبه المظلم. وهكذا فإنه يشارك في صنفين من المعارف والعلوم، لكل منهما مكان خاص ووقت محدد.

في هذا الإطار بالضبط، ينبغي وضع قصة بورخيس، حيث للنهار والليل، للخارج والداخل، دلالة معينة. لنتتبع مراحلها الثلاث. المرحلة الأولى تصور ابن رشد في منزله أثناء النهار، منهمكا في تحرير **تهافت التهافت**. المرحلة الثانية تصف جلسة سمر تجمع ابن رشد بأصدقائه، وتستمر طيلة الليل. أما المرحلة الثالثة، فتتزامن مع عودة ابن رشد إلى منزله، عند الفجر، أي في وقت التباس وغموض، في وقت لا يتميز فيه النهار من الليل. وفي هذه اللحظة بالذات، ينكشف له، حسب بورخيس، معنى كلمتي تراجيديا وكوميديا ؛ انكشاف خادع طبعا، لأنه يحسب أنهما تقابلان المديح والهجاء. في وقت امتزاج الليل بالنهار، اختلطت عليه الأمور، فرأى المختلف (التراجيديا والكوميديا) في صورة المألوف (المديح والهجاء)، ومن ثم رد الأدب اليوناني إلى الأدب العربي. لقد خرج من مكتبته عند المساء وذهب للقاء الآخرين، ولكنه عاد في النهاية إلى منزله، مع كل ما يعني المنزل من رسو في الماضي، ورسوخ للقيم الأصلية الأليفة، وتشبث بالنخلة الشرقية.

كم منزل في الأرض يألفه الفتى وحنينه أبدا لأول منزل

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

المتطفل: حي بن يقظان

قيل إن الأدب العربي الكلاسيكي أنجز، بين الفينة والأخرى، أعمالا رائعة مدهشة، ظهرت فجأة ومن دون سابق إنذار، إلا أنها، وعلى الرغم مما تحمله من وعود، ظلت منفردة ولم تنتج حركة أدبية في مستواها[41]. ربما لن نتفق مع هذا القول (أليس العمل المبدع يتيما وعقيما؟)، لكنه جدير بالتأمل، وقد يؤيده كتاب **البخلاء** للجاحظ، الذي لا نجد فيما سبقه نموذجا له، كما لا نعثر فيما تلاه على ما يعادله أو يعد خلفا له. ويمكن أن نذكر أيضا **حكاية أبي القاسم** لأبي المطهر الأزدي، التي لا تمت بقرابة مباشرة لأية حكاية أخرى. لكن أهم مثال يمكن إيراده في هذا الصدد هو **حي بن يقظان** الذي يبدو الأول والأخير من نوعه في الأدب العربي. كيف توصل الأندلسي أبو بكر بن طفيل، الطبيب الخاص للسلطان الموحدي أبي يعقوب يوسف، إلى كتابة هذه القصة الفريدة؟

صياغة **حي بن يقظان** تشكل لغزا محيرا، وقبل أن نحاول وصفه، نشير إلى أن ثمة لغزا آخر يتعلق ببطل القصة الذي يظل أصله مكتنفا بالأسرار، إذ ليس هناك يقين في أنه ولد ولادة عادية كسائر البشر. ذلك أن ابن طفيل يقدم روايتين لتكونه.

فحسب الرواية الأولى، فإنه تولد من طينة متخمرة، في «جزيرة من جزائر الهند التي تحت خط الاستواء، وهي الجزيرة التي يتولد بها الإنسان من غير أم ولا أب».

أما حسب الرواية الثانية، فـ«إنه كان بإزاء تلك الجزيرة جزيرة عظيمة

41. انظر شارل بيلا، **اللغة والآداب العربية**، ص. 22.

Twitter: @ketab_n

[...] عامرة بالناس، يملكها رجل منهم شديد الأنفة والغيرة، وكانت له أخت عضلها ومنعها الأزواج إذ لم يجد لها كفؤا. وكان لها قريب يسمى يقظان، فتزوجها سرا على وجه جائز في مذهبهم. ثم إنها حملت منه ووضعت طفلا. فلما خافت أن يفتضح أمرها وينكشف سرها، وضعته في تابوت أحكمت زمه بعد أن أروته من الرضاع، وخرجت به في أول الليل في جملة من خدمها وثقاتها إلى ساحل البحر [...] ثم قذفت به في اليم، فصادف ذلك جرية الماء بقوة، فاحتملته من ليلته إلى ساحل الجزيرة المتقدم ذكرها ».

يذكر ابن طفيل هاتين الروايتين دون أن يفصل بينهما، وليس بالإمكان أن نعرف بالضبط أيهما يفضل. ومع أنهما تختلفان في كيفية تكون حي، إلا أنهما تلتقيان في التأكيد على أنه ترعرع، فيما بعد، في كنف ظبية حنت عليه لأنها فقدت ولدها، فتكفلت بالطفل واعتنت بتغذيته والحرص عليه. فسواء أكان له والدان أم لا، فإنه لن ينمو في أحضان أسرة إنسية.

ما ينطبق على البطل ينطبق على كتاب ابن طفيل الذي لا ينتمي إلى نوع معروف أو أسرة محددة. يقول المؤلف في المقدمة إنه سيروي «قصة حي بن يقظان وأسال وسلامان الذين سماهم الشيخ أبو علي [ابن سينا]».يتبادر إلى الذهن أن ما ألفه ينتسب إلى ما كتب ابن سينا عن حي بن يقظان، لكن هذا النسب سرعان ما يتبدد عندما نقرأ النصين، فالعلاقة بينهما باهتة ولا تكاد تتعدى أسماء الأشخاص[42]. يمكن أن نقول إن كتاب ابن طفَيل تولد من كتاب ابن سينا، أي أن له سلفا، كما يمكن أن نقول إنه من غير أم ولا أب. علاقة ابن طفيل بابن سينا كعلاقة حي بالظبية التي ربته، بكائن ينتمي إلى جنس مختلف. يعتقد حي أنه ابن ظبية، وهو اعتقاد غير صحيح، ومن جهته يزعم ابن طفيل أن كتابه من نتاج كتاب ابن سينا، بينما الاختلاف واضح بينهما.

هكذا يفتقر ما كتبه ابن طفيل إلى الأصل، تماما كالبطل. وبهذا المعنى يشكل تحديا للقارئ الذي يسعى جاهدا إلى ترويض هذا النص الوحشي وتدجينه. فبما أن الغرض من تأليفه غرض فلسفي ملفوف في قالب قصصي، فلقد اعتبره البعض رواية فلسفية ؛ ذلك ما نص عليه ليون غوتيي في عنوان ترجمته الفرنسية: <u>**حي بن يقظان، رواية فلسفية لابن طفيل**</u>. هذا النعت موجه

42. عن علاقة ابن طفيل بحي بن يقظان لابن سينا، يجد القارئ إيضاحات مفيدة في كتاب ليون غوتيي، ابن طفيل، حياته ومؤلفاته.

Twitter: @ketab_n

طبعا إلى القارئ الفرنسي، والأوروبي بصفة عامة، والمقصود منه رد المجهول إلى المعلوم، والإعلان عن هوية النص أو نوعه، وبالتالي تيسير تناوله ؛ بتلميحه إلى ما في الكتاب من سرد ممزوج بقضايا فكرية، يحيل العنوان الفرعي إلى نماذج من الرواية الأوروبية. وهذا كثيرا ما يحدث لدى الدارسين، وقد لا يكون في الأمر ما يدعو للدهشة أو التحفظ، فبعض الأعمال الأدبية تتعدى سياقها وترتبط بأخرى بعيدة عنها، لأن لها من القوة ما يؤهلها لنسج صلات خارج تربتها. وعلى سبيل المثال، يمكن ذكر **رسالة الغفران** التي شبهت **بالكوميديا الإلهية**، كما يمكن ذكر **مقامات** بديع الزمان الهمذاني التي لمح الباحثون فيها علاقة بالرواية الشطارية. فكأن هذه الأعمال تشتمل على شيء زائد أو فائض، لا يظهر بجلاء في سياقها المباشر ولا يتضح إلا في إطار أوروبي[43].

مجمل القول إن غوتيي، الذي يصف ابن طفيل أحيانا بالفيلسوف وأحيانا بالروائي، فك عزلة **حي بن يقظان** ودمجه داخل أسرة الرواية الفلسفية (الطريف في الأمر أن البطل لا أسرة له ولا تشده صلة بوالد أو ولد، ويرى نفسه في كل أطواره مختلفا وحيدا). ربط غوتيي نص ابن طفيل بنصوص جاءت بعده، بأولاد لم ينجبهم، إلا أنهم يمتون إليه بقرابة غامضة. لكن هذا لا يتم إلا بإدراجه في نوع لم يكن ليخطر ببال المؤلف أو معاصريه. لا شك أن ابن طفيل كان يعتبر حي بن يقظان رسالة، ورغم أن هذا النعت كان يطلق على كتابات مختلفة، إلا أنه يعني في الغالب مقالة يتناول فيها المؤلف قضية ما يقوم بمعالجتها بصفة شخصية[44].

تجدر الإشارة إلى أن ابن طفيل، بعد إعلانه أنه سيروي قصة حي بن يقظان وأسال وسلامان، يحيل إلى آيتين قرآنيتين تصفان ما تحدثه القصص من تأثير في النفس : «في قصصهم عبرة لأولي الألباب» (سورة **يوسف**، الآية 111)، و«ذكرى لمن كان له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد» (سورة ق، الآية 37). ترد هذه الإحالة في نهاية المقدمة؛ وفي التقاليد الأدبية القديمة، كثيرا ما يتم الاستشهاد بالقرآن الكريم في ختام الفصول، ويحرص المؤلفون على انتقاء الآيات التي تلائم موضوعهم. يختلف النص القرآني المستشهد به

43. ما يضيف قيمة جديدة إلى حي بن يقظان عندما ينعت بالرواية الفلسفية، أن الرواية نادرة في الأدب العربي القديم، أو لم يكن لها إلا دور ثانوي، بينما تحتل اليوم الصدارة بين الأنواع.

44. انظر مادة «رسالة» في موسوعة الإسلام.

Twitter: @ketab_n

حسب الغرض الذي يرمي إليه المؤلف؛ فابن طفيل يسعى إلى إبراز علاقة بين ما كتب وما جاء في القرآن من سرد، ويعين بالتالي النهج الذي ينبغي اتباعه عند قراءة **حي بن يقظان**. تشير الآيتان إلى صنفين من المتلقين، الأول يمر على القصة دون أن يتمعن فيها، والثاني يبحث عن معناها العميق ويحاول أن ينفذ إليه. يتوقع ابن طفيل أيضا قارئين لقصته التي تتضمن تعليما خفيا يتطلب قراءة متأنية على غرار تلك التي تتطلبها القصة القرآنية. لقد عمد إلى الشكل القصصي «على سبيل التشويق والحث على دخول الطريق»، معتبرا إياه حجابا يخفي ويكشف في ذات الوقت ما ينوي تبليغه[45].

مباشرة بعد المقدمة، يصرح ابن طفيل أن ما سيقصه منقول من كلام سابق: «ذكر سلفنا الصالح رضي الله عنهم»، موحيا بأنه يكتفي بترديد ما قالوا. يتعلق الأمر برواة مجهولين، وما يسترعي الانتباه أنه يشير إليهم بعد أن قال إن ابن سينا سمى حي بن يقظان وأسال وسلامان. لأشخاص القصة أسماء، بينما رواتها بدون هوية محددة. وقد يترتب عن عدم تسميتهم أن ما ذكروه لا يستند إلى أساس صلب، وأنه من باب الأقوال السائرة والأخبار المأثورة التي يتناقلها الناس بدون الالتفات إلى مصدرها، كما في حكايات **ألف ليلة وليلة** التي تفتتح بعبارة : «بلغني أن»، أو «يحكى أن». من المستبعد أن يكون ابن طفيل قد فكر في ما روته شهرزاد[46]، لكننا لا نستبعد أنه يومئ إلى كتاب **كليلة ودمنة** الذي كان عند القدماء مرجعا أساسيا عند الحديث عن السرد. ومعلوم أن الأمثال التي يشتمل عليها، والتي تبتدئ بعبارة «زعموا أن»، تستند إلى رواة لا أسماء لهم. وما يلفت النظر أن ابن طفيل يستعمل أيضا عبارة «زعموا»عند حديثه عن الرواة الذين ينقل عنهم، إلى جانب «ذكروا» و«قالوا».

توجد عدة عناصر مشتركة بين **كليلة ودمنة** و**حي بن يقظان**. فمؤلف **كليلة**، بيدبا، فيلسوف، وقد صاغ كتابه بحيث يقرأ بطريقتين، أي أنه يفترض قارئين، الأول يكتفي بالمعنى السطحي للأمثال، والثاني يستخلص معناها الباطن. وعلاوة على ذلك، فإن بيدبا، قبل أن يشرع في التأليف بأمر من

45. إلى جانب «قصة»، يستعمل ابن طفيل كلمة «نبأ» و«خبر». عن دلالة هذه الكلمات، انظر دومينيك مالي، «أ(ب)سال ويوسف، رموز وسرد في أحياء بن يقظان».

46. وإن كانت هناك عناصر تقرب قصته من حكاية السندباد، ومن بينها : اليتم أو الوحدة، السفينة والملاحون، التابوت الذي يحمله التيار، الجزيرة الخالية والجزيرة المعمورة، الإبحار ثم العودة إلى نقطة الانطلاق.

Twitter: @ketab_n

دبشليم، ملك الهند، أخذ مبادرة ينبغي التذكير بها لأنها تتكرر، وإن بصيغة مختلفة، في حي بن يقظان. فلقد سعى إلى إصلاح دبشليم وثنيه عن طغيانه وتجبره، ورغم أن تلامذته نبهوه إلى ما في الأمر من مخاطر (كما سيفعل أسال مع حي)، فإنه تمسك برأيه ودخل على الملك وقام بوعظه ؛ ومعلوم أن الملك غضب من جرأة الفيلسوف وأودعه السجن عقابا له.

يسند بيدبا أمثاله إلى أشخاص سبقوه، لا يسميهم ولكنه ضمنيا يقيم لهم اعتبارا ويرى أنهم مصدر الحكمة وجديرون بالتالي أن يروى عنهم. ومن جهته فإن ابن طفيل، على الرغم من كونه لا يسمي من ينقل عنهم، فإنه يصفهم بالسلف الصالح، و يترتب عن هذا الوصف أنهم أهل فضل وأن قولهم حري بالعناية والمراعاة ؛ فالسلف، بما أنه صالح، لا يمكن أن يصدر عنه قول كاذب أو سخيف. لكن الغريب في الأمر أن ابن طفيل، رغم ادعائه أنه يروي عن السلف الصالح (ورغم تعيينه بدقة في المقدمة ما استفاد من كتابات الفارابي وابن سينا والغزالي وابن باجه)، يؤكد في الخاتمة أن عمله لا ينبني على النقل والتقليد، وأنه «اشتمل على حظ من الكلام لا يوجد في كتاب ولا يسمع في معتاد خطاب ». كتابه ناتج عن الكتب، ولا يوجد في الكتب؛ تولد من أقوال سابقة، وتولد من لا شيء. هذه المفارقة هي نفسها ما يميز البطل الذي تقول رواية إن له أما وأبا، وتقول رواية أخرى إنه تكون عن طريق التولد الذاتي.

لا شك أن ابن طفيل يرمز في قصته إلى النبي موسى، وعلى الخصوص حين يصف إلقاء حي في اليم. وفي هذا السياق، وسعيا منا إلى تحديد النوع السردي الذي ينتمي إليه حي بن يقظان، تصادفنا، في ثقافات مختلفة، عدة حكايات يرد فيها موضوع عرض طفل على الماء (أو في غابة أو جبل)، اتقاء لشر ملك جبار؛ طفل يتم إنقاذه، وتقوم بإرضاعه امرأة غالبا ما تكون في مرتبة دنيا، وقد تكون المرضعة حيوانا. ينشأ الطفل في أسرة متواضعة، بينما هو في الواقع ينتمي إلى أسرة ملكية أو عالية[47]. توصف هذه الحالة بالرواية العائلية، وما يميزها، باختصار شديد، أن البطل له أبوان وأمان. وكما هو الشأن في هذه الحكايات، فإن لحي أمين، الأميرة التي ولدته، ثم الظبية التي ربته واعتنت به،

47. انظر أوطو رانك، أسطورة ميلاد البطل.

Twitter: @ketab_n

كما أن له أبوين، يقظان الذي أنجبه، ثم أسال الذي علمه الكلام وأحكام الملة.

وعلى ما يبدو، فإن خاله، ملك الجزيرة العامرة بالناس، يتصرف حسب مزاجه، ولا يذعن لقانون ما عدا رغبته وأنانيته، على الأقل فيما يخص أخته. فحجته في الاعتراض على زواجها أنه لم يجد لها كفؤا؛ بتعبير آخر، لم يجد لنفسه كفؤا ؛ وبما أنه وحده كفؤ لنفسه ونظير لها، فلا ينبغي أن تكون الأميرة من نصيب رجل غيره[48]. لكنها تمردت عليه، واصفة إياه ب«الملك الغشوم الجبار العنيد»، وتزوجت في الخفاء بيقظان «على وجه جائز في مذهبهم»، وجه مقبول لدى الجميع ما عدا أخيها. وبذلك ينفي ابن طفيل عن حي كونه ولد بطريقة غير شرعية، كما أنه بالإشارة إلى القرابة بين الزوجين، يؤكد الصفة العالية ليقظان وأنه من أسرة ملكية. لكن الزواج تم بدون موافقة الملك ولم يكن علنيا، ونتيجة لذلك فإن ولادة حي تمت بين القانون وانعدام القانون. رغم ارتكازه على مذهب شائع، يظل زواج الأميرة بيقظان سريا، وهذا قد يقلل من شرعيته أو يشكك فيها. وهو على كل حال زواج لا يمكن أن يستمر إلا إذا ظل مستترا ؛ بيد أن ولادة حي تشي به وتكشفه. لو شاع الخبر لوقع أمر عظيم، فلا بد من التخلص من الرضيع؛ عرضت الأميرة ابنها للهلاك، أو على الأصح لاذت بالتحكيم الإلهي. والملاحظ أن يقظان لا يرافقها عند خروجها إلى ساحل البحر، وليس في النص ما يوحي بأنها استشارته فيما هي مقدمة عليه، بل ليس فيه ما ينم عن كونه يعلم أنها وضعت طفلا. يظل الأب باهتا، ولا يذكر إلا بصفة عابرة.

تمت ولادة حي في ظروف صعبة تشبه تلك التي تحيط بولادة الأبطال؛ لكي يكون له مصير متميز، يجب أن تكون ولادته غير عادية ونشأته غير معهودة. وعندما ينمو ويشرع في التفكير، يجد نفسه مختلفا عن باقي الكائنات ويعتقد أنه الإنسان الوحيد وأن لا مثيل له في الوجود. «وبقي على ذلك برهة من الزمن يتصفح أنواع الحيوان والنبات ويطوف بساحل تلك الجزيرة ويتطلب هل يجد لنفسه شبيها حسب ما يرى لكل واحد من أشخاص الحيوان والنبات أشباها كثيرة، فلا يجد شيئا من ذلك. وكان يرى البحر قد

48. الإحالة غير المباشرة إلى النبي موسى، قد تكون في الوقت نفسه إحالة إلى مصر، وإلى الفراعنة، والزواج بالأخت.

Twitter: @ketab_n

أحدق بالجزيرة من كل جهة، فيعتقد أنه ليس في الوجود أرض سوى جزيرته تلك». خلال عزلته الطويلة، تعلم كثيرا من الأشياء، ولكنه ظل يجهل كل شيء عن أصله، وهذا يتلاءم مع الافتراض الذي تفحصه ابن طفيل، وهو أن حي بن يقظان تولد من غير أم ولا أب. هذه الرواية تنفي البعد الجنسي، لأنها لا تصور كالأخرى علاقة بين رجل وامرأة. وما يؤكد تفرد حي أنه لم ينجب ولم يفكر في الإنجاب، وحتى عندما انتقل إلى جزيرة سلامان لا نجده يكترث بالمرأة التي لا يرد ذكرها على أي حال. فالأم حاضرة في بداية القصة، ويمكن اعتبار الظبية أما ثانية، ولكن المرأة غائبة تماما[49].

وما دام حي بلا نسب، فإنه بالتالي لا يحمل اسما. ليس هناك ما يشير إلى أن أمه أطلقت عليه اسما من الأسماء عند ولادته. ابن طفيل هو الذي سماه حيا (استنادا إلى ابن سينا)، بينما يجهل هو ذلك، كما يجهله كل الذين سيتعرف عليهم فيما بعد. لا يدري شيئا عن والديه، بخلاف المؤلف والقارئ اللذين يعلمان قصته، ولكنه علم غير مؤكد، لأن ولادته ترد فيها روايتان مختلفتان، ومن المستحيل التعرف على الصحيحة منهما.

ينسجم التولد الذاتي الذي تصفه الرواية الأولى مع التعلم الذاتي؛ تمكن حي، معتمدا على نفسه، من الإحاطة بمختلف المعارف المتعلقة بالطبيعة وبما وراء الطبيعة[50]. فكما أنه لا يدين بالحياة لوالدين، فإنه لا يدين بالعلم لمعلم، وينطبق عليه تماما وصف الفيلسوف العصامي، لا سيما أنه لم يكن قبل لقاء أسال ملما بالكلام الذي يشكل أساس المعرفة. لكن هذه الرواية تقتضي العزلة التامة والتفرد المطلق وتنفي البعد الاجتماعي ولا تحفل به. وعلى العكس، فإن الرواية الثانية تصب اهتمامها على وضعية الفيلسوف في المدينة[51].

49. في إحدى المخطوطات نقرأ أن الجزيرة التي تولد بها حي، «بها شجر يثمر نساء»؛ بيد أن هذه الإشارة تظل عابرة، إذ لم يصادف حي قط هذا الشجر. وبصفة عامة، فإنه يعتبر الجسم عديم القيمة ويسعى إلى كبت شهواته وأن يكون فكرا خالصا.

50. لابن طفيل صفحات رائعة تصف حي بن يقظان في وقت استغراقه بمشاهدة الموجود الأول الحق الواجب الوجود. نقرأ مثلا : «وما زال يطلب الفناء عن نفسه والإخلاص في مشاهدة الحق، حتى تأتى له ذلك [...] وتلاشى الكل واضمحل، وصار هباء منثورا، ولم يبق إلا الواحد الحق الموجود الثابت الوجود [...] واستغرق في حالته هذه وشاهد ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر».

51. انظر هيلل فرادكين، «التفكير السياسي لابن طفيل».

Twitter: @ketab_n

يبرز البعد الاجتماعي عندما يلتقي حي بأسال الذي نشأ بجزيرة «انتقلت إليها ملة من الملل الصحيحة المأخوذة عن بعض الأنبياء المتقدمين صلوات الله عليهم، وكانت ملة محاكية لجميع الموجودات الحقيقية بالأمثال المضروبة التي تعطي خيالات تلك الأشياء وتثبت رسومها في النفوس، حسب ما جرت به العادة في مخاطبة الجمهور». يختلف الخطاب حسب نوعية المتلقين : الملة مبنية على أمثال ورموز تخاطب خيال الجمهور، بينما تعتمد الفلسفة على التفكير والتأمل في حقيقة الأشياء وتتوجه إلى أذهان صفوة نيرة.

نشأ أسال مع سلامان، «فتلقيا تلك الملة وقبلاها أحسن قبول»، لكن أسالا «كان أشد غوصا على الباطن، وأكثر عثورا على المعاني الروحانية وأطمع في التأويل؛ وأما سلامان فكان أكثر احتفاظا بالظاهر، وأشد بعدا عن التأويل». زد على ذلك أن أسالا يميل إلى العزلة، بينما سلامان متعلق بملازمة الجماعة، «فكان اختلافهما في هذا الرأي سبب افتراقهما». صار أسال شبه منبوذ بين أصحابه، فانتقل إلى جزيرة حي التي كان قد سمع عنها والتي كان يعتقد أنها خالية. ارتحاله عبارة عن نفي، وهي حالة تقربه من حي بن يقظان الذي نفي عند ولادته. يستبدل أسال صحبة سلامان بصحبة حي، كما يستبدل حي صحبة الظبية بصحبة أسال.

تشبه الجزيرة التي يرأسها سلامان تلك التي يحكمها خال حي، فكلتاهما عامرة بالناس، لكن ما يثير الانتباه بوجه خاص هو التماثل بين يقظان والملك من جهة، وأسال وسلامان من جهة أخرى. فيقظان خاضع للملك، وأسال خاضع لسلامان. كل منهما يستتر ويتوارى : يقظان يتزوج سرا، خوفا من الملك، وأسال المولع بالمعاني الروحانية الخفية، يلجأ إلى جزيرة حي ليتسنى له ممارسة تأويله بدعة واطمئنان، بعيدا عن تحفظ سلامان. تظهر عدة مؤشرات ضعف أسال، فهو يفر من سلامان، ويفر من حي عندما يقع بصره عليه لأول وهلة.

اتسم اللقاء في البداية بالنفور، ثم سرعان ما انعقدت الألفة، لا سيما عندما قدم أسال لحي «بقية من زاد كان قد استصحبه من الجزيرة المعمورة». وبعد ذلك علمه الكلام، فتوطدت المودة، وأخبر كل منهما الآخر عن شأنه. ولما روى حي «كيف ترقى بالمعرفة حتى انتهى إلى درجة الوصول [...] لم

Twitter: @ketab_n

يشك أسال في أن جميع الأشياء التي وردت في شريعته [...] هي أمثلة هذه التي شاهدها حي بن يقظان، فانفتح بصر قلبه [...] وتطابق عنده المعقول والمنقول». ومن جانبه اقتنع حي بحديث أسال عن أحكام الملة، و«علم أن الذي وصف ذلك وجاء به محق في وصفه، صادق في قوله، رسول من عند ربه، فآمن به وصدقه وشهد برسالته». ومع ذلك، ظل يتعجب من أمرين واردين في الشريعة[52]، فقرر الانتقال إلى جزيرة سلامان لإصلاح الناس وهدايتهم.

حاول أسال أن يثنيه عن هذا الأمر، لكنه أصر على عزمه. قد يبدو إصراره غريبا، فأسال أعلم بأصحابه منه، فلماذا لم يصغ إلى نصيحته ؟ هناك فقرة يجب أن نتوقف عندها لحظة، يرد فيها أول سؤال طرحه أسال على حي: «فجعل أسال يسأله عن شأنه ومن أين صار إلى تلك الجزيرة، فأعلمه حي بن يقظان أنه لا يدري لنفسه ابتداء ولا أبا ولا أما أكثر من الظبية التي ربته». لقد كان خلال عزلته يعتقد أن الغزالة أمه، ولا شيء يسمح لنا أن نقول إنه خطرت بباله فكرة أخرى عن نسبه. أما بعد معاشرته لأسال، فإنه أدرك بما لا يدع مجالا للشك أنه لا ينحدر من حيوان غير ناطق وأن والديه آدميان. وبناء على ذلك، أليس من الطبيعي أن يتوق إلى التعرف عليهما ويشرع في البحث عنهما ؟ في الحكايات المشابهة، يترعرع الطفل الذي عرض على الماء في كنف أسرة جديدة، وعندما يشب يهتدي إلى والديه الحقيقيين[53]. لكن حي بن يقظان لا يتعرف أبدا على أمه وأبيه ! وعلى ما يظهر، لم تحرك هذه المسألة فضوله ولم يحفل بها ؛ لم يبد رغبة صريحة في اكتشاف أمه، وبالأحرى أبيه الذي لا يهتم به إطلاقا[54]. يمكن أن نقول إنه لا يكترث بوالديه لأنه يريد أن يكون فريدا؛ ومع ذلك، ألا يمكن اعتبار انتقاله إلى جزيرة سلامان عودة إلى الأصل، إلى الجزيرة التي ولد فيها ؟

على أي حال، «اشتد إشفاقه على الناس، وطمع أن تكون نجاتهم على يديه». ولما وصل إليهم رفقة أسال، شرع في «بث أسرار الحكمة إليهم، فما هو إلا أن ترقى عن الظاهر قليلا وأخذ في وصف ما سبق إلى فهمهم خلافه

52. «أحدهما، لم ضرب هذا الرسول الأمثال للناس في أكثر ما وصفه من أمر العالم الإلهي، وأضرب عن المكاشفة حتى وقع الناس في أمر عظيم من التجسيم [...] والأمر الآخر لم اقتصر على هذه الفرائض ووظائف العبادات وأباح الاقتناء للأموال والتوسع في المآكل».
53. أوطو رانك، **أسطورة ميلاد البطل**، ص. 89.
54. بعد موت الظبية ، قام حي بتشريحها بحثا عن سر الحياة، بتعبير آخر بحثا عن سره.

Twitter: @ketab_n

فجعلوا ينقبضون منه وتشمئز نفوسهم عما يأتي به، ويتسخطونه في قلوبهم». الجدير بالإشارة أنه خاطب المريدين ليس غير، وذلك لأنهم، كما أعلمه أسال، «أقرب إلى الفهم والذكاء من جميع الناس، وأنه إن عجز عن تعليمهم فهو عن تعليم الجمهور أعجز». لكنه فشل في إقناعهم ولم يتمكن من إنجاز المهمة البطولية التي أوكلها إلى نفسه[55]. ومع أنه تفوه بخطاب مقلق وأشاع البلبلة والاضطراب في النفوس، فإنه لم يتعرض للقمع؛ ظل الصراع مغلفا ولم يصل إلى حد المواجهة العنيفة، بل إن المريدين «أظهروا له الرضا في وجهه إكراما لغربته فيهم ومراعاة لحق صاحبهم أسال». إنه ليس منهم، وبالتالي لا تنطبق عليه تماما أحكامهم.

ولما تبين له فشله، «انصرف إلى سلامان وأصحابه، فاعتذر لهم عما تكلم به معهم وتبرأ إليهم منه وأعلمهم أنه قد رأى مثل رأيهم واهتدى بمثل هديهم، ووصاهم بملازمة ما هم عليه من التزام حدود الشرع والأعمال الظاهرة». بتراجعه عما بثه إليهم وإنكاره لتعليمه، أعلن توبته، لكن من الواضح أنها توبة شكلية ناجمة عن التقية، فلو رأى حقا مثل رأيهم، لما فارقهم. إن استدراكه نابع أساسا من كونه « تحقق على القطع أن مخاطبتهم بطريق المكاشفة لا يمكن»، وأنهم غير مؤهلين لتقبل أسرار الحكمة ولا يجوز إشراكهم فيها. ذلك أنه «فهم أحوال الناس وأن أكثرهم بمنزلة الحيوان غير الناطق». هذا يعني أنه ظل في جزيرة سلامان كما كان في جزيرته: الإنسان الوحيد بين الحيوانات. إلا أن هناك فارقا مهما : لقد كان في جزيرته سيد الحيوانات وزعيمها بلا منازع ؛ أما في جزيرة سلامان، فإنه لم يستطع فرض سيطرته.

من الراجح أنه كان يود الاستقرار بصفة دائمة بين الناس ولم يكن ينوي العودة إلى جزيرته؛ لو اعترفوا به واهتدوا على يديه، لقضى بقية عمره بين ظهرانيهم. ورغم أنه لم يهدد صراحة، فإنه لا شك شعر أن خطرا يحوم حوله، فأقصى نفسه وارتحل لتجنب ما لا تحمد عقباه. إنه الترحيل الثاني الذي يحصل له، والذي يوافق الترحيل الأول عندما كان رضيعا. وكما نرى فإن نهاية القصة مثيرة مفجعة، تماما كالبداية؛ فمن جهة هناك طفل غير مرغوب فيه يوضع في تابوت ويلقى به في الماء، ومن جهة أخرى هناك فيلسوف عومل كدخيل فلم

55. سبق له، بمعنى ما، إنجاز عمل بطولي أثناء عزلته، عندما أحاط بمفرده بكل المعارف.

Twitter: @ketab_n

يجد مناصا من عبور البحر والعودة إلى جزيرته. ليس في القصة ذكر قارة أو أرض لا يلفها البحر، وإنما جزر متجاورة ومنفصلة في آن، جزر ترمز إلى ما هو مغلق، إلى ما يكتفي بنفسه، إلى القطيعة المطلقة. ليست جزيرة حي صالحة لسلامان، ولا جزيرة سلامان صالحة لحي. وكما أن الملك منع أخته من الزواج لأنه لم يجد لها كفؤا، فإن سلامان رفض الفلسفة لأنه لم يعتبرها كفؤا للملة. ومع ذلك، تم التوفيق بين الملة والفلسفة في جزيرة حي التي صارت أيضا جزيرة أسال.

ما أن يرد ذكر اسم ابن طفيل إلا ويربطه القارئ، شعوريا أو لا شعوريا، بالطفل، وبالطفيلي. تطفل حي عندما جاء إلى الوجود بدون استدعاء، وتطفل عندما بث تعليمه إلى قوم لا يودون الاستماع إليه. وفي كلتا الحالتين يثير الفضيحة ويعاقب بالنبذ والطرد.

أكيد أنه خاطب المريدين شفويا[56]؛ أما ابن طفيل فإنه بث تعليمه عن طريق الكتابة ؛ ولإبعاد شبهة التطفل عنه، لجأ إلى حيلة تقليدية فزعم أنه لم يقم من تلقاء نفسه بكتابة **حي بن يقظان**، وإنما سعى لإرضاء سائل يود الاطلاع على الحكمة. عملية التأليف كثيرا ما تقدم نفسها، في النصوص القديمة، كتلبية لأمر صادر عن شخص ذي نفوذ ؛ فبيدبا ألف **كليلة ودمنة** بأمر من ملك الهند، وابن رشد شرح كتب أرسطو بإيعاز من السلطان الموحدي. تخضع الكتابة عموما لسلطة عليا، لكن الطلب قد يصدر من صديق ودود أو من قارئ شغوف بالعلم، كما في **حي بن يقظان** : «سألت أيها الأخ الكريم، الصفي الحميم [...]، أن أبث إليك ما أمكنني بثه من أسرار الحكمة المشرقية التي ذكرها الرئيس أبو علي بن سينا ».

لم يأخذ ابن طفيل مبادرة التأليف، لكنه لم يتخلص من شعور بالتطفل ظل يشكل مصدر قلق له. ذلك أنه أذاع في كتابه ما كان ينبغي أن يظل مكتوما، كما يقول في الخاتمة : «وقد خالفنا فيه طريق السلف الصالح في الضنانة به والشح عليه». وعلى غرار بطله الذي اعتذر للمريدين، فإنه يعتذر لإخوانه،

56. تعلم حي الكلام بفضل أسال، لكنه لم يتعلم على ما يبدو الخط والهجاء، ولم يتعامل مع الكتب. لا يرد ذكر الكتابة في علاقة حي بالمريدين ؛ حتى الشريعة التي يدينون بها لا نكاد نعثر على إشارة صريحة لورودها في كتاب.

Twitter: @ketab_n

أي للفلاسفة: «وأنا أسأل إخواني الواقفين على هذا الكلام، أن يقبلوا عذري فيما تساهلت في تبيينه وتسامحت في تثبيته». سبق أن رأينا اعتماده على السلف الصالح وادعاءه أنه ينقل عنهم، ولكنه الآن يعترف بأنه تفوه بما لم يتفوهوا به. هكذا فإن السلف يتكلمون ولا يتكلمون، أو هناك ما يقولونه وما يكتمونه[57].

إلى جانب السلف الصالح، يحيل ابن طفيل على المتصوفة والفلاسفة الذين سبقوه، وخلال العرض الذي خصصه لهم في المقدمة، يلح على التناقض الموجود بين رغبتهم في الكلام وحرصهم على الصمت. فما يشاهده المتصوف «لا يصفه لسان، ولا يقوم به بيان [...] غير أن تلك الحال، لما لها من البهجة والسرور واللذة، لا يستطيع من وصل إليها وانتهى إلى حد من حدودها، أن يكتم أمرها أو يخفي سرها». وبصفة عامة، فإن حديث ابن طفيل عن الفلاسفة حديث عن الطريقة التي كتبوا بها[58]، فما يورده عنهم ينصب أساسا على ازدواجية خطابهم وعلى أسلوبهم الفريد في مزج البوح بالكتمان. وهكذا فإن تصانيف ابن باجه تبدو مكتوبة على عجل، و«ترتيب عبارته في بعض المواضع على غير الطريق الأكمل[59]». والفارابي يتناقض من كتاب لآخر عند كلامه عن مصير النفوس بعد الموت؛ والغزالي، «بحسب مخاطبته للجمهور، يربط في موضع ويحل في آخر»؛ والشفاء لابن سينا لن يفهم تمام الفهم «إذا أخذ [...] على ظاهره دون أن يتفطن لسره وباطنه».

راعى ابن طفيل أيضا هذا الفن من الكتابة الذي يمزج القول بعدم القول. صحيح أنه عرض حكمة كان ينبغي أن تظل في طي الكتمان، لكنه فعل ذلك من وراء حجاب، بحيث لن يفطن إليها إلا من هو معد لفهمها. سيظل ما أذاعه سرا بينه وبين إخوانه: «ولم نخل مع ذلك ما أودعناه هذه الأوراق اليسيرة من الأسرار عن حجاب رقيق وستر لطيف ينتهك سريعا لمن هو أهله، ويتكاثف لمن لا يستحق تجاوزه حتى لا يَتعداه». إن كتابه، والحالة هٰذه، كتابان، لاشتماله

57. وبهذا المعنى قد يكون اختلافهم في ولادة حي ظاهريا فقط، قد يكون مقصودا لحجب المعرفة عن الجمهور.

58 انظر دومينيك مالي، «كتب حي.».

59. أسلوب ابن باجه قلق ومضطرب «في بعض المواضع» ! من غير المستبعد أن ابن طفيل يوحي أن ابن باجه قد يكون تعمد ذلك، وأن الأمر يتعلق ب «فوضى مقصودة». انظر ليو شتراوس، **الاضطهاد وفن الكتابة**، ص. 99-98.

Twitter: @ketab_n

على خطابين، خطاب علني للجمهور، وخطاب سري للفلاسفة. علينا أن لا ننسى أنه يتحدث إلى سائل يرغب في التعلم، وأن العلاقة بينهما مؤسسة على الثقة والاطمئنان ؛ فالسائل، هذا «الصفي الحميم»، أهل أن تبث إليه الأسرار، ولا شك أنه سيحتفظ بها بعناية ولن يذيعها إلا لمن هو مستعد لتلقيها. وإن من ليست عنده صفاته غير جدير بقراءة **حي بن يقظان**، وحتى إن هو قرأه فلن يهتدي على أي حال إلى الأسرار المبثوثة فيه ولن ينتفع بها. هذه العلاقة مع شخص مألوف ومؤتمن مماثلة تماما لتلك التي جمعت حي بن يقظان بالظبية، ثم بأسال. لن يتجاوز تعليم ابن طفيل دائرة ضيقة، ولا يسعنا في هذا المضمار إلا أن نعود إلى بداية القصة، إلى الأميرة المضطهدة التي خرجت في أول الليل إلى ساحل البحر لعرض ابنها على الماء؛ لم يرافقها حينئذ إلا «جملة من خدمها وثقاتها»، مجموعة صغيرة تقتسم سرا ولن تفشيه أبدا.

Twitter: @ketab_n

مراجع

بالعربية

أرسلان، شكيب، **الحلل السندسية**، القاهرة، 1939-1936.

ابن حزم، **طوق الحمامة**، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثالثة، 1980.

ابن الخطيب، لسان الدين، **أعمال الأعلام**، تحقيق ليفي بروفنسال، الرباط، 1934.

ابن رشيق، **العمدة في صناعة الشعر**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1934.

ابن الزيات، **التشوف إلى رجال التصوف**، تحقيق أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1984.

ابن طفيل، **حي بن يقظان**، تحقيق ليون غوتيي، بيروت، الطبعة الثانية، 1936.

ابن قتيبة، **تأويل مختلف الحديث**، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، بيروت، مؤسسة الكتب الثقافية، 1988.

ابن المقفع، **كليلة ودمنة**، بيروت، دار المشرق، الطبعة العاشرة، 1973.

ابن النديم، **الفهرست**، بيروت، دار المعرفة، د.ت.

ألف ليلة وليلة، القاهرة، المطبعة العامرة العثمانية، الطبعة الثالثة، 1311.

الجاحظ، **كتاب البخلاء**، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة، 1981.

كتاب الحيوان، تحقبق عبد السلام محمد هارون، بيروت، دار الجيل،

Twitter: @ketab_n

.1996
كتاب البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، بيروت، دار الجيل، د.ت.
الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة، الطبعة السادسة، 1959.
الحريري، مقامات الحريري، القاهرة، 1326.
دانتي، الكوميديا الإلهية، ترجمة حسن عثمان، القاهرة، دار المعارف، .1959
الزمخشري، شرح مقامات الزمخشري، بيروت، د.ت.
العزفي، أبو العباس، دعامة اليقين في زعامة المتقين، تحقيق أحمد التوفيق، الرباط، مكتبة خدمة الكتاب، 1989.
الغزالي، المنقذ من الضلال، تحقيق جميل صليبا وكامل عياد، بيروت، دار الأندلس، 1981.
المعتمد، ديوان المعتمد بن عباد، تحقيق حامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوي، القاهرة، الطبعة الثانية، 1997.
ياقوت، معجم الأدباء، تحقيق عمر فاروق الطباع، بيروت، مؤسسة المعارف، 1999.

Twitter: @ketab_n

بغير العربية

Arazi (A.) et Ben Shammay (H.), « Risâla », in *Encyclopédie de l'Islam*, nouvelle édition, t. VIII.

Benabdelali (Naïma), *Le Don et l'anti-économique dans la société arabo-musulmane*, Casablanca, Ed. Eddif, 1999.

Curtius (Ernst Robert), *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, trad. fr. par Jean Bréjoux, Paris, P.U.F., 1956.

Derrida (Jacques), *L'Oreille de l'autre*, textes et débats avec Jacques Derrida, Québec, VLB Editeur, 1982.

Fradkin (Hillel), « The Political Thought of Ibn Tufayl », in *The Political Aspects of Islamic Philosophy*, Ch. Butterworth Edit., Harvard University Press, 1992.

Gauthier (Léon), *Ibn Thoufaïl, sa vie, ses œuvres*, Paris, 1909.

Ghazoul (Ferial J.), *Nocturnal poetics*, The American University in Cairo Press, 1996.

Hamori (Andras), *On the Art of Medieval Arabic Literature*, Princeton University Press, 1974.

Izutsu (T.), *God and Man in the Koran*, Tokyo, 1964.

Jeanneret (Michel), *Des mets et des mots, banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Librairie José Corti, 1987.

Le Livre des Mille et Une Nuits, trad. Mardrus, Ed. Robert Laffont, col. « Bouquins », 1980.

Mallet (Dominique), « Les livres de Hayy », in *Arabica*, tome XLIV, 1997.

Twitter: @ketab_n

« A(b)sâl et Joseph, symboles et narration dans les Hayy b. Yaqzân », in *Les Intellectuels en Orient musulman*, édité par Floréal Sanagustin, Institut français d'archéologie orientale, CAI 17 – 1999.

Miquel (André), *La Littérature arabe*, Paris, P.U.F, 3e éd., 1981.

Mauss (Marcel), *Sociologie et anthropologie*, Paris, Quadrige / P.U.F., 4e éd., 1991.

Pagis (Dan), « The Poet as Prophet in Medieval Hebrew Literature », in James L. Kugel (éd.), *Poetry and Prophecy*, Cornell University Press, 1990.

Pellat (Charles), *Langue et littérature arabes*, Paris, Armand Colin, 1952.

Rank (Otto), *Le Mythe de la naissance du héros*, trad. fr. par Elliot Klein, Paris, Ed. Payot, 1983.

Strauss (Léo), *La Persécution et l'art d'écrire*, trad. fr. par Olivier Berrichon-Sedeyn, Presses Pocket, 1989.

Todorov (Tzvetan), « Les hommes-récits », in *Poétique de la prose*, Paris, Ed. du Seuil, 1971.

Twitter: @ketab_n

فهرس





Twitter: @ketab_n

إذا كان الناس كلهم أعداء الكاتب، فهل الكاتب من جهته عدو الناس كافة ؟ على الأقل يعرف أنه محل ريبة لمجرد أنه يكتب، فكأنه مقترف لذنب يجب التكفير عنه؛ ولذلك تراه يتودد إلى القراء ويفاوضهم سعيا منه إلى استمالتهم وإضعاف شوكتهم وإبطال كراهيتهم. ولا أعرف مؤلفا اهتم بالقارئ العدو كما فعل الجاحظ، فهو يشركه في مشاريعه ويدعو له ("حفظك الله...") ("أكرمك الله...")، وفي كل لحظة يلتفت إليه ليتأكد من انتباهه ويذكي اهتمامه. إذا سلمنا بأن القارئ عدو، فالنتيجة الحتمية أن كل كاتب في وضعية شهرزاد، وكل قارئ في وضعية شهريار!



9 789954 496138

الثمن 38 درهما